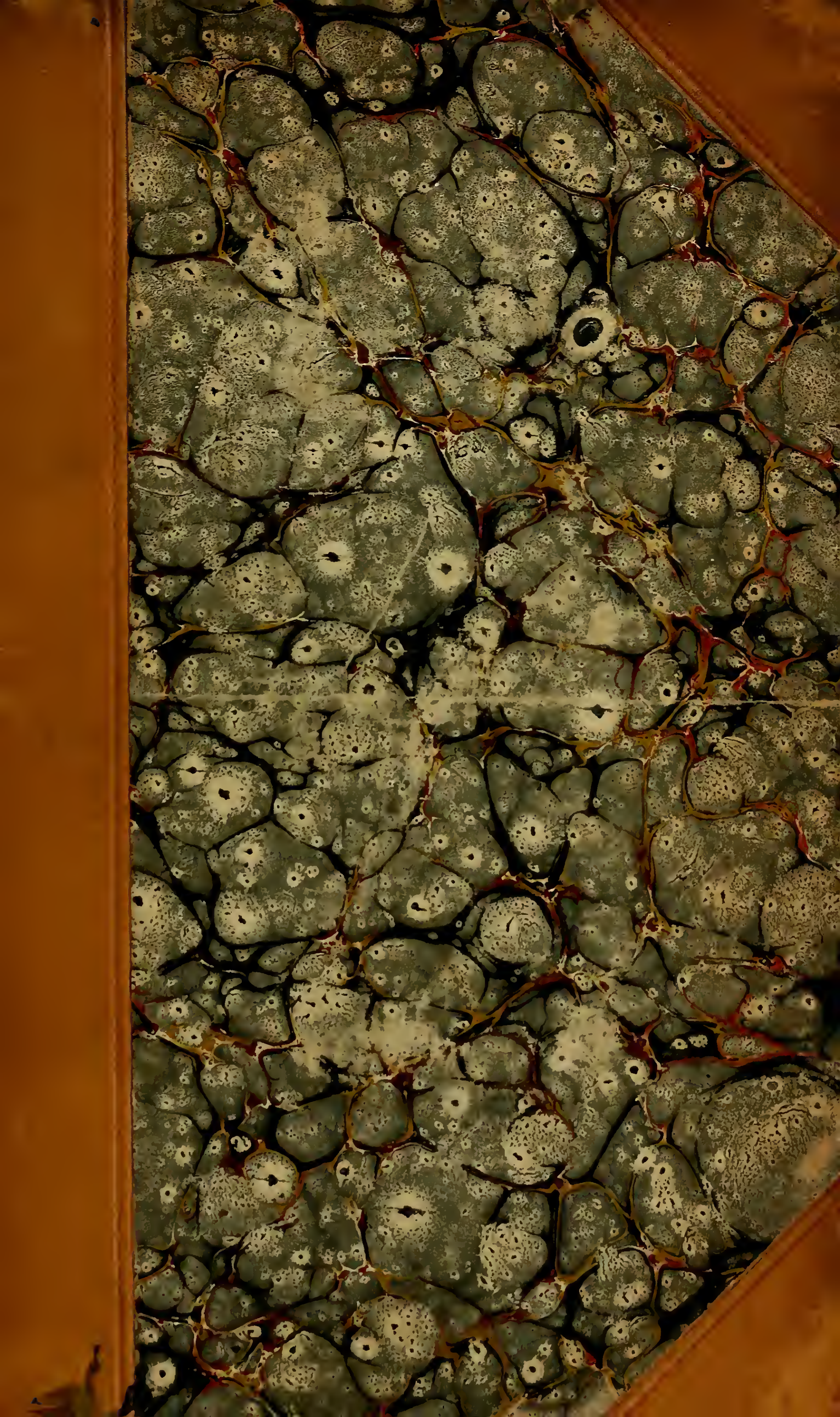



AB



L'ANNÉE

MUSICALE

AUTRES OUVRAGES DE M. SCUDO

QUI SE TROUVENT A LA MÊME LIBRAIRIE.

CRITIQUE ET LITTÉRATURE MUSICALES.

1re SÉRIE. 3e édition. 1 volume in-18. 3 fr. 50 c.

2e SÉRIE. 1 volume in-18............ 3 fr. 50 c.

LE CHEVALIER SARTI.

1 volume in-18...................... 3 fr. 50 c.

L'ANNÉE

MUSICALE

OU

REVUE ANNUELLE
DES THÉATRES LYRIQUES ET DES CONCERTS
DES PUBLICATIONS LITTÉRAIRES RELATIVES A LA MUSIQUE
ET DES ÉVÉNEMENTS REMARQUABLES
APPARTENANT A L'HISTOIRE DE L'ART MUSICAL

PAR P. SCUDO



DEUXIÈME ANNÉE

PARIS
LIBRAIRIE DE L. HACHETTE ET Cie
RUE PIERRE-SARRAZIN, N° 14
(Près de l'École de médecine)

1861

L'ANNÉE

MUSICALE.

I.

THÉATRE DE L'OPÉRA.

Pierre de Médicis, grand opéra en quatre actes, de M. le prince Poniatowski. — *Sémiramis*, de Rossini, traduite en français, par M. Méry. — Débuts des deux sœurs Carlotta et Barbara *Marchisio*. — Mme Vandenheuvel. — Mlle Marie Sax. — M. Wicart. — M. Michot. — *Le Papillon*, ballet-pantomime en deux actes, de M. Offenbach. — Mlle Emma Livry.

Le théâtre de l'Opéra est toujours un sujet de méditation pour la critique. Ce grand établissement lyrique, le plus ancien de l'Europe, dans lequel on a vu s'accomplir les transformations les plus décisives de la musique dramatique, pourrait être le centre

d'un grand mouvement de l'art, s'il était dirigé par des mains fermes et intelligentes. Je sais toutes les difficultés que présentent les circonstances où nous sommes pour donner à ce vaste ensemble d'artifices et de moyens d'illusion l'impulsion féconde dont il a besoin depuis si longtemps. Nous manquons de compositeurs capables de fournir, sans défaillance, la carrière d'un drame lyrique de longue haleine, et nous n'avons plus de chanteurs d'élite qui puissent interpréter autre chose que les cinq ou six ouvrages qui forment le répertoire de l'Opéra depuis trente ans. Les compositeurs, c'est Dieu seul qui les suscite, avec le concours de l'homme et des bonnes études qui ne font pas défaut en France. Les chanteurs se forment dans les écoles, quand ils ont reçu de la nature la voix, moins nécessaire encore que l'instinct et le sentiment de l'art. Malgré ces difficultés que nous sommes loin de méconnaître, malgré l'esprit du temps où nous vivons qui semble peu favorable au développement des facultés créatrices dans les arts de sentiment, il y a lieu de se demander si l'administration de l'Opéra fait tout ce qu'il serait possible d'entreprendre pour donner à ce grand théâtre, qui est le point de mire de l'Europe, l'éclat et le mouvement qui le rendraient digne de sa réputation et de l'influence qu'il exerce sur le goût du monde civilisé. Nous nous permettons d'en douter. On ne voit pas qu'on cherche, parmi les compositeurs non encore éprouvés, ceux

que désigne l'opinion publique comme les plus capables de supporter le fardeau d'un grand ouvrage lyrique, et que, faute de chanteurs éminents comme Duprez et Nourrit, Mme Branchu et Mlle Falcon, qui ne se font pas en un jour, on supplée à leur absence par des artistes de talent bien dirigés et de beaux effets d'ensemble qu'il est toujours possible d'obtenir, avec les immenses ressources qui sont à la disposition de l'Opéra. Pour nous il est évident que ce qui manque surtout à cette institution, c'est une direction ferme, puissante, éclairée, ayant de l'initiative et des idées d'avenir. M. Alphonse Royer, qui en est l'administrateur général sous la tutelle de la liste civile, ne peut rien décider sans en référer au ministre.

Cette année-ci, M. le prince Poniatowski a donné un grand ouvrage en quatre actes et sept tableaux, *Pierre de Médicis*, qui a été représenté, pour la première fois, le 9 mars. Le poëme, dû à la collaboration de MM. Saint-Georges et Émilien Pacini, est bâti sur un épisode de l'histoire de Florence et de la maison de Médicis, qui a gouverné la Toscane jusqu'aux premières années du dix-huitième siècle.

Pierre de Médicis, fils de Laurent le Magnifique, devint souverain des États de Florence et de Pise à la mort de son père, en 1492. Ses mœurs dissolues, ses cruautés et sa faiblesse vis-à-vis du roi de France Charles VIII, soulevèrent contre lui l'indignation du peuple. Une conjuration se forma : Pierre de Médicis

fut chassé de ses États, et son frère Julien fut appelé à lui succéder. Pierre mourut misérablement dans l'exil, après de vaines tentatives pour remonter sur le trône qu'il avait perdu. Les auteurs du poëme n'ont conservé de cette donnée historique que le nom des deux princes, et voici la fable qu'ils ont imaginée : Pierre de Médicis, souverain de Florence, est fortement épris de Laura Salviati, nièce de Fra Antonio, grand inquisiteur. Pierre demande la main de Laura à Fra Antonio, dont l'ambition s'accommode fort de cette haute alliance ; mais Laura Salviati a depuis longtemps promis son amour au frère du prince régnant, Julien, et celui-ci n'est point disposé à céder un bien qui lui est plus précieux que le trône. De là la haine des deux frères et le nœud du drame. Averti par l'inquisiteur lui-même de la passion de son frère Julien pour Laura Salviati, Pierre de Médicis, voulant écarter un rival aussi redoutable, donne à son frère un commandement qui le force à s'éloigner de Florence. Julien résiste aux ordres de son frère et de son maître, et conseille à Laura de fuir les dangers qui les menacent tous deux. Le troisième acte transporte la scène dans une maison de pêcheurs au bord de l'Arno, où Laura vient se réfugier sous la garde d'un ami de Julien ; mais le duc de Florence, guidé par les conseils de l'inquisiteur Antonio, retrouve les traces de la pauvre Laura, qui retombe dans les mains de son persécuteur. Elle résiste pourtant aux injonctions de

Pierre de Médicis, refuse sa main et sa couronne, et avoue hautement qu'elle n'aimera jamais que Julien. Furieux de cette résistance, qui trompe ses calculs ambitieux, l'inquisiteur Antonio s'empare de sa nièce et l'entraîne dans un couvent, où il la force à prendre le voile. Lorsque Pierre de Médicis, blessé mortellement dans une insurrection populaire, arrive appuyé sur le bras de son frère Julien, avec lequel il s'est réconcilié, et réclame Laura Salviati pour la rendre à celui qu'elle aime : « Il n'est plus temps, répond le grand inquisiteur, elle appartient au ciel. »

Ce drame fort innocent, tout rempli d'élans religieux et d'extases amoureuses, ne reflète de l'histoire de Florence et de l'époque horrible où se passe la scène que les couleurs les plus tendres et les plus égayantes. On ne dirait pas en voyant ces fêtes magnifiques, ces beaux décors, ces divertissements mythologiques et ce bon Pierre de Médicis repentant et soumis aux ordres du ciel, qu'on est au siècle des Borgia, au milieu de mœurs où l'inceste, l'assassinat et l'empoisonnement n'étaient que des peccadilles tolérées par le chef de l'Église. MM. Saint-Georges et Émilien Pacini ont voulu, sans doute, que tout fût pour le mieux dans le meilleur des théâtres possibles, et que rien dans la fable qu'ils ont conçue ne vînt attrister un public qui a des affaires, des soucis, et qui veut qu'on l'amuse sans exiger de lui trop de con-

tention d'esprit ni d'émotion; car, sans l'idée que nous supposons ici à MM. Saint-Georges et Émilien Pacini, il serait difficile d'admettre le dénoûment pacifique donné par eux à une pièce qui pourrait être mieux écrite et plus conforme à l'esprit de l'histoire.

La musique de ce *scenario* est l'œuvre de M. le prince Joseph Poniatowski, un homme du monde, un dilettante distingué qui, au milieu de la vie politique qu'il mène dans la nouvelle patrie qu'il s'est choisie, a su conserver un goût vif pour les arts qui ont fait le charme de sa jeunesse, passée tout entière dans cette ville de Florence dont il vient de chanter les discordes civiles. M. le prince Poniatowski a déjà beaucoup écrit, et le Théâtre-Italien de Paris nous a fait entendre, il y a deux ans, un opéra-bouffe de sa composition, *Don Desiderio*, dont la musique était facile et sans grande prétention à l'originalité. L'ouverture de *Pierre de Médicis*, que nous allons analyser, n'annonce pas que le prince Poniatowski ait une grande habitude d'écrire de la musique instrumentale pure. Nous la passerons donc sous silence, cette ouverture, pour signaler immédiatement le sextuor ou morceau *concertato*, comme disent les Italiens, en partie sans accompagnement, qui ne manque pas de produire un certain effet, surtout alors que le chœur vient joindre et doubler la puissance des voix qui ont préparé le thème. Le duo pour ténor et basse entre Pierre de

Médicis et le grand inquisiteur, ne vaut pas la cavatine de soprano que chante Laura Salviati par la belle voix de Mme Gueymard :

Doux rêve de ma vie !

L'*allegro* de cette cavatine :

Il va venir mon bien-aimé!

est mieux réussi encore que la première partie, et le tout est fortement empreint de la couleur mélodique de M. Verdi. Nous sommes forcé de faire la même remarque sur le duo entre Laura et Julien de Médicis, qui renferme des effets d'unisson très-familiers à l'auteur d'*Ernani* et du *Trovatore*. Les airs de ballet au second acte suffisent à faire briller Mme Ferraris, qui déploie dans le joli divertissement, *les Amours de Diane*, un talent où la grâce s'allie à la vigueur. Le finale qui termine le second acte ne donne prise à aucune observation. A l'acte suivant, il y a un trio entre Pierre de Médicis, Laura et Fra Antonio, qui renferme une très-belle phrase que chante le grand inquisiteur :

Quand la voix d'un maître te supplie,

phrase qui est heureusement complétée par l'ensemble des deux autres voix. La *stretta* ou conclusion de ce même trio n'est pas aussi bien réussie que la première partie. Quant à la scène du Campo-Santo de

Pise, que représente un très-beau décor, et où Julien vient méditer sur le tombeau de ses aïeux, c'est un composé hétérogène d'effets déjà connus depuis longtemps.

Le quatrième et dernier acte renferme une assez belle situation dans l'intérieur du cloître où Laura Salviati va être forcée de prendre le voile par son oncle l'inquisiteur. Le premier chœur des nonnes :

Dans nos calmes retraites,

est joli et bien accompagné. Nous avons été beaucoup moins satisfait de tout ce que débite l'inquisiteur dans cette scène lugubre et un peu longue, qui aurait exigé la main et le souffle d'un maître consommé. Cependant les cris spasmodiques que pousse la pauvre femme qu'on immole ont de l'accent, et sont bien l'expression d'un cœur désespéré qui ne se donne à Dieu qu'à son corps défendant.

Évidemment, l'opéra de *Pierre de Médicis*, dont nous avons fait ressortir les parties saillantes, ne possède pas ces hautes qualités d'inspiration et de facture qui garantissent aux œuvres de l'art un succès durable. Écrite facilement par un homme du monde bien doué, la nouvelle partition de M. le prince Poniatowski renferme plusieurs morceaux heureusement venus qui feraient honneur au talent d'un artiste. Tels sont la cavatine de Laura et le sextuor du premier acte, le trio du troisième acte, e chœur des nonnes et la cou-

leur générale de la grande scène finale du quatrième acte. Élevé dans l'admiration un peu exclusive de la musique italienne de l'école moderne, M. le prince Poniatowski n'a pu cacher combien il doit de reconnaissance à Donizetti et surtout à M. Verdi, dont il reproduit volontiers les élans de voix à l'unisson, l'agencement et la progression ascendante dans les grands ensembles. Quoi qu'il en soit de nos remarques, il est permis de dire à M. le prince Poniatowski que l'opéra de *Pierre de Médicis* ne peut qu'accroître la réputation dont il jouit parmi les dilettanti les plus distingués de l'Europe.

L'exécution de l'œuvre de M. Poniatowski a été à peu près suffisante. Mme Gueymard s'est fait applaudir dans le rôle de Laura Salviati, dont elle a chanté plusieurs morceaux avec éclat et sentiment. M. Obin a fait ressortir le caractère du grand inquisiteur Antonio, et a déclamé avec beaucoup d'énergie la belle phrase du trio du troisième acte. De magnifiques décors représentent différents monuments de cette belle ville de Florence et de la Toscane, dont la destinée fait partie désormais de celle de l'Italie entière sous le gouvernement national du roi Victor-Emmanuel. M. Dietsch a inauguré avec *Pierre de Médicis* la direction de l'orchestre de l'Opéra, dont il est investi depuis la mort de M. Girard. On a remarqué que M. Dietsch avait le commandement sûr et précis.

Le théâtre de l'Opéra, où les ouvrages nouveaux sont si rares, a passé toute une année à monter *Pierre de Médicis*, dont la mise en scène a coûté, assure-t-on, 150 000 francs. M. le prince Poniatowski ne peut pas ignorer combien la position qui est faite aux compositeurs français est misérable. Il n'existe que trois théâtres à Paris où les musiciens élevés par le Conservatoire, couronnés par l'Institut et pensionnés par l'État, puissent se produire devant le public. De ces trois théâtres, l'un n'est ouvert qu'à des étrangers, l'autre ne peut vivre qu'avec de vieux chefs-d'œuvre, et le troisième, celui de l'Opéra-Comique, ne peut suffire à toutes les vocations qui frappent à sa porte. Ne serait-il pas digne de M. le prince Poniatowski de se servir de la haute position qu'il occupe et de l'influence que lui donnent ses connaissances dans l'art musical, pour appuyer auprès de l'autorité supérieure les hommes de talent qui ont le tort, bien excusable, de n'être ni Allemands, ni Italiens, ni Espagnols? Je ne voudrais pas, assurément, que la France cessât d'être la grande nation hospitalière à tous les talents qui méritent d'être accueillis et qui l'ont enrichie de tant de merveilles; mais ne peut-on concilier la libéralité avec la justice, le droit commun avec la générosité? L'ouvrage de M. le prince Poniatowski, *Pierre de Médicis*, a fourni déjà un certain nombre de représentations fructueuses, et, sans s'élever plus haut dans l'estime du public que ne l'avait préjugé la cri-

tique, il s'est maintenu au répertoire pendant toute l'année, grâce à l'éclat de la mise en scène, à la beauté du spectacle et aux qualités estimables de la musique. La partition de *Pierre de Médicis* a été publiée par M. Léon Escudier.

Après *Pierre de Médicis*, qui est l'œuvre capitale de l'année, le théâtre de l'Opéra a fait encore un nouvel effort en donnant, le 9 juillet, la *Sémiramis* de Rossini, traduite en français par M. Méry, et remise à neuf par un grand spectacle et de magnifiques décors. Les deux cantatrices italiennes, les sœurs Marchisio, pour qui cette coûteuse translation du chef-d'œuvre du grand maître a été entreprise, méritent-elles la peine qu'on s'est donnée de les produire, à grands frais, devant le public de l'Opéra? Les sœurs Marchisio sont de Turin, et elles appartiennent à une famille d'artistes dont le chef, leur oncle, est le correspondant de la maison Érard, de Paris. Barbara Marchisio, celle qui possède une voix de contralto, est entrée la première dans la carrière dramatique, et s'est essayée pour la première fois au théâtre italien de Madrid. Sa sœur Carlotta, le soprano, qui s'était adonnée à l'étude du piano, sous la direction de son frère, a suivi l'exemple de Barbara, et bientôt les deux sœurs ont paru ensemble sur un théâtre d'Italie, à San-Benedetto de Venise. C'est dans cette ville, je pense, qu'un voyageur français, M. Camille Doucet, les a entendues avec un grand plaisir. A son

retour à Paris, il parla avec intérêt des deux cantatrices italiennes qui venaient de se produire tout récemment, et donna l'éveil à l'administration supérieure. Celle-ci chargea M. Dietsch, actuellement chef d'orchestre de l'Opéra, d'aller apprécier l'éclat et la grandeur des deux nouvelles étoiles. M. Dietsch écrivit que les deux sœurs Marchisio valaient leur pesant d'or, et que, depuis la réunion fabuleuse de la Malibran et de la Sontag, il n'avait pas entendu un ensemble aussi parfait que le duo du second acte de la *Semiramide* de Rossini, chanté par les deux Piémontaises. Sur ce rapport favorable, leur engagement fut décidé, et pour ne rien diminuer de l'effet qu'on se promettait, on eut la pensée de transporter les deux cantatrices italiennes sur la scène de l'Opéra, avec la terre même sur laquelle elles avaient fleuri. C'est ainsi que vint l'idée de traduire en français et d'approprier à notre grande scène lyrique le dernier chef-d'œuvre que Rossini a composé à Venise en 1823.

Nous n'avons pas à juger la musique de *Sémiramis*, qui est suffisamment connue, et qui marque, comme chacun sait, dans la carrière du maître la dernière transformation qu'il ait fait subir à son génie avant d'arriver en France. Dans cette œuvre, comme dans beaucoup de partitions de Mozart, de Gluck, et dans les productions diverses de l'art, il y a des choses impérissables et des parties faibles, des inspirations

d'une beauté absolue comme le sentiment qu'elles expriment, et des concessions faites au goût du temps, du pays, et aux moyens d'exécution qu'on avait sous la main. Je défie qu'on me cite une œuvre dramatique de quelque nature qu'elle soit, — depuis l'*Œdipe roi* de Sophocle, jusqu'à *Polyeucte*, *Athalie*, *le Misanthrope*, *Don Juan*, *Freyschütz*, — où le génie créateur du poëte ou du musicien n'ait pas laissé l'empreinte de l'heure fugitive où il écrivait et du coin de terre où il respirait, à côté des beautés sublimes qui exciteront dans tous les siècles et chez tous les peuples civilisés la même admiration. J'ose même dire qu'il serait fâcheux que cette défaillance passagère du génie n'existât pas dans les arts de sentiment, et que l'idéal ne fût pas la splendeur du réel, pour employer dans son vrai sens une pensée connue de Platon. Oui, j'aime que le génie touche terre en s'élevant vers le ciel, et qu'il paye son tribut à l'humaine nature en chantant l'harmonie éternelle de l'âme où Dieu a tracé ses lois de justice et d'amour.

Pour revenir à la partition de Rossini, l'introduction et le finale du premier acte, quelques passages du duo entre Sémiramis et Assur, la scène des tombeaux et le trio final, sont des beautés de premier ordre, qui n'ont rien perdu de leur éclat, et qui seront toujours admirées, tant que la véritable musique ne sera pas remplacée par le jargon lyrique des réformateurs de l'avenir. A l'Opéra, les morceaux que

nous venons de citer produisent un très-grand effet, et le style grandiose et lumineux qui traverse ces admirables inspirations se répercute heureusement dans de magnifiques décors qui représentent la grandeur fabuleuse de Babylone. La traduction est facile et d'une fidélité littérale, l'exécution en général très-soignée, aussi bien par les chœurs que par l'orchestre, à qui nous reprocherons pourtant de trop précipiter certains mouvements; mais ce sont les deux cantatrices italiennes, les deux sœurs, qui se ressemblent presque comme deux jumelles, qui ont excité la curiosité et fixent immédiatement l'attention du public.

Carlotta Marchisio, celle qui représente le rôle imposant de Sémiramis, est une petite femme brune et un peu grasse, au front étroit, d'une physionomie vive et plus intelligente que belle. Manquant d'élégance et de beauté plastique, Carlotta doit son succès à une voix de soprano étendue, égale, d'un timbre brillant et doux, qui rayonne sans effort et vous remplit l'oreille d'une sonorité modérée et charmante. Sa vocalisation est brillante et facile, et ne laisse à désirer parfois qu'un peu plus de correction dans l'enchaînement des sons et un goût moins risqué dans la composition de ses *gorgheggi*. Carlotta porte dans son chant une pétulance de tempérament qu'il ne faut pas confondre avec l'élan de la passion. C'est une cantatrice italienne de la vieille école, plus occupée

de la qualité matérielle du son que du sentiment, plus soucieuse de la phrase musicale que de l'expression dramatique, et visant à vous charmer plus qu'à vous toucher. Dans l'introduction, Carlotta Marchisio manque un peu de puissance, et dans l'air du second acte — *Doux rayons de l'amour* — on pourrait désirer plus de brio et d'enivrement; mais elle chante fort bien le bel *andante* du duo avec Assur — *Jour d'épouvante et d'allégresse* — et d'une manière exquise et parfaite celui avec Arsace : *Eh bien! frappe ta mère!*

Elle est bien secondée dans ce duo, comme dans le reste de l'ouvrage, par sa sœur Barbara, qui n'a pas été mieux traitée par la nature sous le rapport de l'ampleur des formes et de la beauté physique : elle est petite aussi, mais d'une taille mieux dessinée et d'une physionomie moins fruste. Barbara possède une voix de contralto qui n'a pas la profondeur ni la rondeur de celle de l'Alboni, mais qui est plus égale, et qui ne présente pas dans son parcours, — presque de deux octaves, — cette brusque solution de continuité, de la voix de poitrine à la voix mixte, qu'on remarque chez tous les contraltos. Elle vocalise avec autant de facilité que sa sœur le soprano, et son goût paraît plus sûr et de meilleur aloi. Elle chante avec placidité et se possède plus que sa sœur, qui est moins expérimentée comme comédienne. Dans le duo, déjà cité, entre Sémiramis et Arsace, ces deux femmes se com-

plètent l'une l'autre, et la fusion de ces deux voix alliées par la nature et par l'art forme un de ces ensembles parfaits qui rappellent les plus beaux jours du Théâtre-Italien. Ce n'est pas de l'art grandiose, produisant une grande émotion dramatique; c'est un plaisir délicat, une sensualité de l'oreille, tempérée d'une légère émotion morale, qui vous pénètre doucement dans le cœur — *per aures pectus irrigaret* — comme le dit heureusement un poëte latin. On peut désirer entendre autre chose, sur la grande scène de l'Opéra, que de délicieux madrigaux comme le duo et l'air que chante Arsace au troisième acte, en promettant de punir le meurtrier de son père; mais une fois qu'on a accepté la donnée d'un ouvrage composé dans des conditions différentes, pour un public exclusivement musical et des virtuoses incomparables, on conçoit la possibilité d'un plaisir vocal assez intense pour faire oublier les lois d'une peinture plus rigoureuse des passions humaines. Tel était à peu de chose près l'*opera seria* italien avant et depuis la réforme tentée par Gluck, un canevas prétendu historique, d'une contexture fort lâche, renfermant deux ou trois situations plus tendres que pathétiques, de beaux airs, des récitatifs et des duos comme celui de *Sémiramis,* chantés par des virtuoses, tels que Pacchiarotti, Mandini, Ansani, la Gabrielli, la Banti, etc. Je ne défends pas le système de l'ancien *opera seria* italien ; mais je dis qu'il a eu sa raison d'être, puisqu'il

a existé et qu'il a satisfait les goûts d'un peuple admirablement doué pour tous les arts,et que nous voyons renaître à la vie politique d'une manière miraculeuse.

Les deux sœurs Marchisio, qui sont avant tout des cantatrices, respectent scrupuleusement les limites et la sonorité naturelle de leur organe, et jamais elles n'en exigent des efforts qui altèrent la qualité musicale du son. Jamais elles ne crient, jamais elles n'oublient que les sentiments qu'elles expriment doivent être enveloppés d'une phrase musicale, sans laquelle on peut être tout ce qu'on voudra, excepté une cantatrice. Carlotta, le soprano, fera bien cependant de surveiller son goût, et de faire un meilleur choix dans la joaillerie de ses ornements. Nous lui conseillons par exemple de mettre de côté ces enfilades de notes *staccate* et pointillées qu'elle affectionne, et qui sont aussi désagréables à l'oreille que blessantes pour le sens commun ; car le sens commun, qui est la logique en puissance, se glisse partout, jusque dans les caprices et dans les arabesques de la fantaisie pure. Barbara, le contralto, fera également un bon emploi de son temps en surveillant sa prononciation, qui est molle et vicieuse : elle rapproche ses lèvres et fait une sorte de petite moue d'où il ne s'échappe trop souvent qu'une syllabe sourde et sans vie. Nous lui conseillons de s'exercer à mieux articuler, à pincer fortement le mot, pour pouvoir le lancer au loin comme un trait sonore.

Malgré ces imperfections, la *Sémiramis* de Rossini, interprétée par deux cantatrices aussi distinguées que les Marchisio et par M. Obin, qui chante et joue le rôle d'Assur d'une manière remarquable, n'en forme pas moins un spectacle digne de l'Opéra et de la capitale du monde civilisé.

Mme Vandenheuvel, la digne fille de M. Duprez, après quelques années de pérégrination sur les premiers théâtres de province, a été engagée à l'Opéra pour remplacer Mlle Dussy, cantatrice distinguée, au style placide et souriant, qui a préféré le bonheur domestique au bruit de la renommée. Mme Vandenheuvel s'est produite dans le rôle de la princesse de *Robert le Diable*, et elle n'a pas eu de peine à montrer au public qu'elle est une cantatrice de haute lignée, sachant prendre sa place partout où elle se trouve. On peut être plus richement douée par la nature que ne l'a été Mme Vandenheuvel, posséder une voix plus fraîche et plus puissante; mais il est difficile de chanter avec plus de goût, de correction et d'élégance que cette noble artiste.

Mlle Marie Sax, qui n'a point été bercée sur les genoux d'Apollon, car elle est sortie toute vivante d'un café chantant, a quitté le Théâtre-Lyrique, où elle avait été accueillie d'abord, pour venir à l'Opéra où sa belle voix de soprano s'est essayée dans le rôle d'Alice de *Robert*. Mlle Sax est presque l'opposé de Mme Vandenheuvel; elle a de la voix, mais tout lui

manque du côté de l'éducation, et elle ne peut guère prétendre encore qu'à passer pour une élève qui promet de devenir une cantatrice utile. A ce titre, l'administration de l'Opéra a eu raison d'engager Mlle Sax.

Un ténor qui jouit en province d'une certaine réputation, M. Wicart, a donné ce printemps quelques représentations à l'Opéra. Il a chanté le rôle d'Arnold de *Guillaume Tell* avec talent, surtout le duo avec Mathilde, et l'incomparable trio du second acte. La voix un peu gutturale de M. Wicart est un ténor élevé, dont il se sert avec adresse. Il passe sans brusquerie de la voix de poitrine à la voix mixte, d'où il saisit les sons superlaryngiens avec vigueur et sans trop d'efforts. A tout prendre, M. Wicart est un chanteur qui n'est pas dépourvu de mérite.

Un autre ténor, qui pendant longtemps a fait les beaux jours du Théâtre-Lyrique, M. Michot, a été engagé à l'Opéra cette année, où il a débuté dans le rôle de Fernand de *la Favorite*. M. Michot, qui n'est pas né comédien, n'est pas encore devenu un chanteur, mais il possède une voix étendue, d'un timbre chaud, et plus agréable que flexible, qui n'est pas à dédaigner par les temps difficiles où nous vivons. M. Michot a de la chaleur, et, s'il travaille et profite des bons conseils qu'on peut lui donner, il se rendra utile à l'Opéra, ne fût-ce qu'en soulageant M. Guey-

mard du lourd fardeau qu'il porte sur ses larges épaules. M. Michot s'est essayé depuis dans le rôle de Manrique du *Trouvère*, où il a rencontré quelques bons effets, surtout dans la scène du *Miserere*. Il y était secondé par Mlle Barbara Marchisio, qui a chanté avec talent le rôle énergique de la bohémienne Azucena.

Mme Vandenheuvel a continué ses débuts en prenant successivement possession de tous les rôles de son répertoire. Elle a d'abord chanté *Lucie* avec un talent incontestable qu'on voudrait admirer sans restriction. Quel dommage que cette noble artiste, qui chante avec tant de goût et d'intelligence, n'ait pas été plus richement douée par la nature, et qu'on soit obligé de lui souhaiter souvent une voix plus jeune, plus étoffée, et moins d'artifices visibles dans la réalisation des effets qu'elle conçoit! En lui entendant chanter l'air du troisième acte de *Lucie* avec une bravoure qui m'inspirait du respect, je me disais tacitement en moi-même : « Un peu plus de grâce naturelle et de charme ferait bien mieux mon affaire. » Cette belle partition de Donizetti, interprétée par une artiste digne de ce nom, pourquoi me laisse-t-elle désirer une forme plus simple et plus de vérité dans l'expression du plus puissant des sentiments, l'amour? Une lavandière chantant au fond des bois une chanson émue et chaude du souffle de l'âme, me procurerait un plaisir d'un ordre plus élevé et plus sain que

ce que j'éprouve au premier théâtre lyrique du monde. Ah! Goethe a raison, l'idéal dans l'art et dans la vie, c'est la splendeur du vrai.

L'Opéra a rappelé à lui une cantatrice nomade qui lui a déjà appartenu à différentes reprises, en 1851 et en 1856 : je veux parler de Mme Tedesco, grande et belle personne, moitié Allemande et moitié Italienne, et qui possède une voix riche, égale, étendue et forte de *mezzo-soprano* qui peut monter jusqu'à l'*ut* supérieur et descendre jusqu'au *la* au-dessous de la portée. Elle a fait son apparition, le 12 octobre, dans *le Prophète*, par le rôle énergique et original de Fidès. Mme Tedesco est une cantatrice placide et de bonne humeur, qui ne s'emporte jamais, qui conserve religieusement sa santé et sa belle voix, presque aussi fraîche qu'il y a dix ans. Il ne lui manque, pour être une cantatrice dramatique, que ce qui manquait au cheval de Rolland, *un certo non so che*, qu'on appelle une âme, un esprit, un souffle, comme dans la *Bible*. Elle a été faible dans la belle scène de l'église, au quatrième acte, et elle a beau pleurer toutes les larmes de ses beaux yeux, on ne s'en attriste jamais, tant on est sûr que cela ne lui fera pas de mal. Après Fidès, Mme Tedesco a chanté *la Favorite* avec un peu plus d'émotion, mais sans excès toutefois et en conservant un maintien qui fait honneur à ses bonnes mœurs. A la fin de l'*andante* de l'air : *O mon Fernand !* Mme Tedesco a ajouté un point d'orgue si brillant

et si joyeux, qu'on a pu immédiatement se rassurer sur l'état de son cœur. De si monstrueux contre-sens sont très-appréciés par le public de l'Opéra, qui croit pourtant assister à la représentation d'une tragédie lyrique! M. Michot fait des progrès, et sa voix de vrai ténor convient au rôle de Fernand, qu'il chante avec passion. Il a dit la romance du quatrième acte : *Ange si pur*, avec goût et dans le style de demi-caractère qui sied à sa voix et à son genre de talent.

Mais il est arrivé à l'Opéra un événement qui surpasse tous ceux que nous avons racontés dans ce chapitre déjà bien intéressant : nous voulons parler de l'épanouissement d'un compositeur, l'idole de la belle jeunesse et des petits journaux; M. Offenbach enfin, puisqu'il faut le nommer par son nom, fondateur, directeur et compositeur du théâtre des Bouffes-Parisiens, a donné, le 26 novembre, un ballet-pantomime en deux actes et quatre tableaux, sous ce titre séduisant : *le Papillon*. La cour et la ville assistaient à cette solennité! C'est que M. Offenbach n'est pas ce qu'un vain public pourrait penser! Il n'est pas né au hasard et spontanément, comme certains champignons après un jour d'orage. M. Offenbach est un type, il est le produit légitime de son époque, sa musique correspond à toute une littérature, à une forme d'art qui sont éclos sous la même influence, depuis une dizaine d'années. A

ce titre, M. Offenbach appartient à l'histoire, et son portrait ne peut qu'être agréable à la postérité.

M. Jacques Offenbach est né à Cologne, de la race sémitique, comme dirait le savant M. Renan, et il en porte l'empreinte fatale. Ni la muse de la grâce, ni celles de la beauté et du sentiment n'ont voulu veiller autour de son berceau. M. Offenbach est une figure légendaire, longue, maigre, osseuse; son sourire sardonique rappelle le Méphistophélès des marionnettes allemandes dont Goethe parle dans ses *Mémoires*. J'ignore par quelles vicissitudes l'auteur du *Papillon* a passé avant d'arriver à la renommée. On le vit surgir et se produire dans Paris vers 1848, au milieu des éclairs, au bruit de la foudre des révolutions, les cheveux longs et mal peignés, le regard douteux, le sourire satanique, tenant à la main un violoncelle dont il jouait comme d'un mirliton. Apparaître, plaire et séduire le public particulier dont il était le musicien prédestiné, fut pour M. Offenbach l'effet de quelques mois. Comme il jouait faux, comme il se démenait sur le manche de son violoncelle sur lequel il se courbait et se penchait comme le spectre de la légende sur le cou de son cheval noir, comme il était irrésistible alors que, secouant sa chevelure trop abondante, il se donnait des airs d'un petit Paganini! Je le vis alors, je l'entendis et je compris sa destinée. A son talent fascinateur de virtuose, M. Offenbach joignit le don précieux du compositeur.

Il s'essaya sur toutes sortes de sujets et fit, sur quelques fables de La Fontaine :

Ce que les papillons, hélas! font sur les roses.

Tant de talents réunis ne pouvaient pas rester sans récompense, et, à peine M. Arsène Houssaye fut-il nommé directeur du Théâtre-Français (par la protection de M. Véron qui, lui aussi, a eu sa petite influence sur les arts et les lettres de son petit temps), que M. Offenbach fut mis à la tête du vieil orchestre du théâtre de la rue de Richelieu. M. Offenbach joua de cet orchestre vénérable comme il jouait du violoncelle, il fit rire M. Véron, il amusa M. Arsène Houssaye. Son succès fut grand. Ces dames en raffolaient; les faveurs pleuvaient sur sa tête, et chaque année arrangeait une belle représentation à son bénéfice où toute la Comédie-Française paraissait comme dans la cérémonie du *Malade imaginaire*. Enfin, en juillet 1855, M. Offenbach obtient le privilége du théâtre des Bouffes-Parisiens, où il règne et gouverne depuis cinq ans.

Ai-je besoin de parler de ce théâtre fameux qui a inauguré, en France, un nouveau genre de musique dramatique que l'Europe nous envie? Qui ne connaît la série des chefs-d'œuvre qu'y a composés M. Offenbach : *les Deux Aveugles*, *Bataclan*, *Croquefer, ou le dernier Paladin*, *le Violonneux*, *Tromb-al-Cazar*, et enfin *Orphée aux enfers*, qui a eu autant de repré-

sentations que le *Robert le Diable* de Meyerbeer ? M. Offenbach pourra s'élever encore dans l'admiration des hommes, mais je doute qu'il puisse dépasser *Orphée aux enfers*, qui me paraît être le suprême effort de son *bufonissimo genie*.

Comme tous les hommes supérieurs, M. Offenbach a compris les besoins de son époque, et y a répondu. Son œuvre est le double produit d'une libre fantaisie secondée par l'esprit de la génération dont il a deviné les penchants et caressé les instincts. Son succès n'est point un accident, c'est un phénomène social parfaitement légitime, qui aurait pu ne pas être si M. Offenbach n'eût pas existé; mais l'auteur d'*Orphée aux enfers* une fois admis, il devait pousser de vigoureuses racines sur le terrain où nous sommes. Les routiniers, les critiques pédants perdus dans les brouillards de l'idéal, comme j'en connais, les admirateurs intrépides du passé et des vieux chefs-d'œuvre, les esprits moroses, les politiques surannés ont beau protester contre le théâtre et l'œuvre de M. Offenbach qu'ils ont traité de haut en bas, l'auteur d'*Orphée aux enfers* n'en a été que plus fort, que plus acclamé, que plus chéri par la jeunesse, par les femmes du monde, par les hommes de bonne humeur comme M. Véron, qui sont si nombreux et si puissants de nos jours ! Fort de l'appui de l'autorité et de la faveur de l'opinion, M. Offenbach a pu braver le dédain des grands journaux qui se sont refu-

sés à parler de son théâtre, il a pu braver les anathèmes des puristes, les railleries des envieux, et vaincre tous les obstacles qu'on a voulu opposer à son essor. Il est arrivé, il est.... et bien aveugles sont ceux qui ont méconnu l'importance sociale d'un musicien qui a fait école, qu'on chante dans toutes les capitales de l'Europe et qui a produit, à Paris, toute une littérature qui parle sa langue, reproduit ses types et vit de ses idées. Je vous le dis en vérité, M. Offenbach est un grand homme! Le public, lui, ne s'y est pas trompé. Qu'ils se pendent donc tous ces critiques sublimes, ces mâcheurs d'esthétique, ces diseurs de billevesées métaphysiques, ces esprits fins et délicats, qui, comme M. Montégut, de la *Revue des Deux Mondes*, cherchent la raison de l'art et du théâtre modernes dans d'ingénieuses combinaisons de vérité de mœurs, de style et d'imagination. Il s'agit bien de tout cela, vraiment! M. Offenbach seul a compris son temps, et l'auteur d'*Orphée aux enfers* est au second Empire ce que l'auteur de *la Vestale* a été au premier, le musicien de son époque.

Il ne faut pas s'étonner, après cela, que M. Offenbach ait été chargé d'écrire à la fois la musique d'un ballet pour le grand Opéra, et un ouvrage en trois actes pour l'Opéra-Comique. Je suis même convaincu que M. Offenbach aura dû modérer le bon vouloir de ses illustres et puissants protecteurs, et que si on ne lui a pas confié la mission de compo-

ser un grand opéra en cinq actes pour le théâtre où nous allons bientôt entendre M. Richard Wagner, c'est que le fondateur des Bouffes-Parisiens aura été plus modeste qu'il n'en a l'air.

La scène du ballet-pantomime, *le Papillon*, qui nous a suggéré les hautes considérations qu'on vient de lire, se passe en Circassie. Une fée méchante, vieille et jalouse, Hamza, tient sous sa dépendance une jeune servante, Farfalla, qu'elle maltraite fort. Un prince, beau, jeune, amoureux et généreux, comme le sont tous les princes des contes bleus, le prince Djalma survient dans la maison de la vieille fée, qui s'éprend pour lui d'une passion surannée et mal comprise; le prince n'a d'yeux et d'oreilles que pour la jeune et jolie servante qui danse à ravir. Hamza, la vieille fée, furieuse de se voir repoussée par le prince, s'en prend à la jeune servante Farfalla, qu'elle poursuit de sa colère et qu'elle transforme en papillon. De cette métamorphose naissent une foule d'incidents et de changements à vue qui remplissent deux actes et quatre tableaux. Je n'ai pas besoin d'ajouter que Farfalla, redevenue la jeune fille du premier acte, finit par triompher des maléfices de la vieille fée et qu'elle épouse le prince Djalma. On a vu cent fois, à l'Opéra, des ballets plus intéressants et plus variés que *le Papillon*, dont le scenario est de M. Saint-Georges et de Mme Marie Taglioni, ce qui nous a un peu surpris; mais ce qu'on n'avait jamais entendu au grand théâ-

tre de l'Opéra de Paris, c'est une musique comme celle qu'a écrite M. Offenbach! Nous qui nous attendions à quelque haute pasquinade digne de l'auteur d'*Orphée aux enfers*.... nous avons été surpris de la platitude et du néant de cette muse de Fantoccini venant gambader sur le premier théâtre lyrique de l'Europe. La surprise a été générale, non pour ceux qui savent au juste ce que vaut M. Offenbach. Sa musique a produit sur moi l'effet de cet instrument que le directeur des marionnettes tient au fond de la gorge pour faire parler ses différents personnages, d'une *pratique* enrhumée. On peut dire littéralement, si ce n'est noblement : qu'en abordant l'Opéra, M. Offenbach a perdu son sifflet, et qu'il ne lui reste plus que les yeux pour pleurer sa profonde et légitime disgrâce.

Sans parler des costumes et des décors qui ont de l'éclat, le seul intérêt qu'offre le nouveau ballet que l'Opéra vient d'exposer aux yeux et aux oreilles de l'Europe ébahie, c'est le talent, la grâce et la jeunesse de Mlle Emma Livry, qui représente Farfalla en ses diverses métamorphoses : elle vole, elle s'élance, elle bondit, elle marche sur les flots sans se mouiller la plante des pieds. Son succès a été réel et d'autant plus mérité que l'affreuse serinette de M. Offenbach n'est pas faite pour aider un papillon à quitter la terre où il est éclos par un beau jour d'été. Quand donc nous donnera-t-on un ballet comme je le rêve,

le produit exquis d'un vrai poëte et d'un vrai musicien? Un scenario tracé par un Lamartine, illustré par un compositeur comme Mendelssohn ou Schubert, au lieu de s'adresser, je ne dis pas à un M. Offenbach, mais à un musicien ordinaire qui n'a que du métier sans imagination.

Ainsi qu'on vient de le voir, l'Opéra n'a produit pendant cette année qu'un grand ouvrage en quatre actes, *Pierre de Médicis*, la traduction de *Sémiramis* de Rossini avec deux nouvelles cantatrices, les sœurs Marchisio, et un ballet en deux actes, *le Papillon*, œuvre misérable d'un faiseur de contredanses. Le répertoire courant s'est composé, comme il l'est depuis trente ans, de *Robert le Diable*, *les Huguenots*, *le Prophète*, *la Favorite*, *la Juive*, et de quelques représentations de *Guillaume Tell*. Il est difficile de voir un spectacle plus monotone dépenser autant d'argent pour un résultat aussi mesquin. Il faut espérer qu'une ère meilleure commence pour le grand et magnifique établissement lyrique que l'Europe nous envie.

Par un décret de l'Empereur inséré dans le *Moniteur* du 11 décembre 1860, M. le comte de Baciocchi est nommé surintendant des théâtres subventionnés.

Par un autre décret de l'Empereur rendu sur la proposition du nouveau ministre d'État, M. le comte Walewski, les droits des auteurs et composi-

teurs des ouvrages représentés au théâtre de l'Opéra sont augmentés. A partir du 1er janvier 1861, les droits des auteurs et compositeurs, qui décroissaient après les quarante premières représentations, ont été fixés à 500 francs d'une manière permanente. Voilà une excellente mesure qui était réclamée depuis longtemps par tous ceux qui s'intéressent à la prospérité de l'art en France.

La nouvelle salle de l'Opéra qu'on se propose d'élever boulevard des Capucines, vient d'être l'objet d'un arrêté de M. le ministre d'État dont les dispositions méritent d'être consignées à la fin de ce chapitre consacré à notre première scène lyrique.

RECONSTRUCTION DE L'OPÉRA.

MISE AU CONCOURS DU PROJET.

Au nom de l'Empereur,

Le ministre d'État :

Vu le décret du 29 septembre 1860, qui déclare d'utilité publique la construction d'une nouvelle salle d'Opéra, avec toutes ses dépendances, sur un emplacement sis entre le boulevard des Capucines, la rue de la Chaussée-d'Antin, la rue Neuve-des-Mathurins et le passage Sandrié ;

Considérant que la composition du projet du théâtre excite, avec juste raison, l'attention publique, et qu'il est du devoir de l'administration de faire un

appel à tous les architectes et de solliciter toutes les intelligences,

Arrête :

Art. 1er. Il est ouvert un concours public pour la rédaction d'un projet d'Opéra à construire à Paris.

Ce concours aura lieu, non sur des projets définitifs, mais simplement sur des avant-projets suffisamment indiqués pour faire comprendre la pensée de leurs auteurs, tant sur l'économie générale de l'édifice que sur son aspect monumental.

Il sera clos le 31 janvier 1861.

Les pièces à produire consisteront dans un plan d'ensemble, une élévation géométrale de la façade principale, une coupe sur la longueur de la salle, enfin un devis sommaire descriptif et estimatif.

Les artistes pourront joindre à ces pièces celles qui leur paraîtraient utiles pour la plus complète intelligence de leurs travaux.

Les dessins devront être aux échelles suivantes, savoir :

Le plan d'ensemble à 4 millimètres ;

Le plan des façades et des coupes à 8 millimètres.

Chaque projet portera une épigraphe qui sera répétée sur un billet cacheté. Ce billet renfermera, outre l'épigraphe, le nom et le domicile du concurrent, et ne sera décacheté qu'après le jugement du concours.

Art. 2. Un jury, présidé par le ministre d'État et composé des membres de l'Académie des beaux-arts (section d'architecture) et des membres du conseil général des bâtiments civils, examinera les projets et les classera par ordre de mérite.

L'auteur du projet qui sera reconnu non-seulement comme le meilleur du concours, mais encore comme répondant dignement à l'attente de l'administration, au point de vue de l'art et de la construction, sera chargé de la rédaction d'un projet définitif et de la direction des travaux.

L'auteur du projet classé au second rang recevra une prime de 6000 fr. ; enfin l'auteur du projet n° 3 recevra une prime de 4000 fr.

Dans le cas où aucun projet ne serait jugé digne d'être exécuté, il ne serait pas décerné de premier prix, et l'administration conserverait toute sa liberté d'action quant à la rédaction du projet définitif. Toutefois, les primes resteront acquises aux deux meilleurs projets.

Les pièces des avant-projets seront remises au ministère d'État, bureau des bâtiments civils.

Paris, 29 décembre 1860.

A. WALEWSKI.

PROGRAMME DU CONCOURS DE LA NOUVELLE SALLE D'OPÉRA.

L'avant-projet demandé par l'arrêté ministériel ne pouvant présenter que des dispositions d'ensemble, le programme ne donnera que des conditions générales, l'administration se réservant d'indiquer tous les détails des besoins à satisfaire lors de la rédaction du projet définitif.

Terrain.

L'édifice sera élevé à l'extrémité d'une place donnant sur le boulevard des Capucines, à la jonction des rues de Rouen et de Lafayette, et sa façade sera établie dans l'axe de la rue projetée en face le Théâtre-Français et aboutissant au boulevard des Capucines, près la rue de la Paix.

Les façades latérales donneront sur les rues Mogador et Lafayette prolongées et sur la rue de Rouen; la façade postérieure sur la rue Neuve-des-Mathurins.

Le terrain disponible présente une surface de 10 000 mètres environ; sa profondeur, mesurée de la place à la rue Neuve-des-Mathurins, est de 150 mètres; sa plus grande largeur est de 70 mètres.

Bâtiments.

Les bâtiments comprendront :

1° Les constructions affectées au public ;

2° Les constructions affectées à la scène, aux artistes et à l'administration.

Constructions destinées au public.

Les portiques ou péristyles pour la descente de voiture à couvert.

Les vestibules avec les bureaux de distribution de billets, et recevant le public avant l'ouverture des bureaux.

Les escaliers desservant facilement tous les étages.

Les dépendances diverses, telles que bureaux pour les services de police et santé, les suppléments.

Les corps de garde, etc.

La salle pouvant contenir 1800 à 2000 personnes environ. Les baignoires et les loges couvertes des premier et deuxième rangs seront précédées de salons.

Nota. La salle actuelle contient 1700 places; son diamètre est de 19 mètres, mesuré du fond des loges.

La loge impériale avec une entrée particulière; les voitures devront pénétrer dans un vestibule, afin d'éviter la descente dans la rue, et des emplacements

seront ménagés pour recevoir les voitures et l'escorte pendant les représentations.

Il serait utile qu'une entrée particulière pût être également affectée aux abonnés.

Constructions destinées à la scène et au personnel.

La scène doit pouvoir contenir 400 personnes environ ; son ouverture aura un minimum de 14 mètres ; sa profondeur sera de 32 mètres, mesurée de la rampe au fond du théâtre.

Les magasins de décors à proximité de la scène renfermeront le matériel nécessaire au répertoire courant; ils occuperont une surface de 150 mètres superficiels environ.

Le personnel des artistes comprend deux divisions : le chant et la danse, lesquelles seront elles-mêmes subdivisées en hommes, femmes et enfants. Il convient que ce personnel ait un accès facile, soit à la scène, soit au grand foyer du chant et de la danse, qui seront disposés à proximité de la scène.

Des dépôts de costumes et des postes d'habilleurs et d'habilleuses seront à portée de chaque catégorie d'artistes.

L'administration comprendra le concierge, le bureau de location, les cabinets du directeur, du secrétaire, du caissier et de quelques employés; les ateliers de tailleurs et de couturières, les magasins de

costumes et de matières premières; enfin un poste de pompiers destiné à surveiller l'ensemble des bâtiments.

Le personnel musical qui est attaché au théâtre de l'Opéra se compose des artistes suivants :

ARTISTES DU CHANT.

TÉNORS.

MM. Gueymard.	MM. Michot.
Sapin.	Niemann.

SECONDS TÉNORS.

MM. Dufrène.	MM. Kœnig.
Aimès.	Tissère.

BARYTONS.

MM. Bonnehée.	MM. Marié.
Porthéaut.	Dumestre.
Cléophas.	Boudit.
Morelli.	

BASSES.

MM. Obin.	MM. Cazaux.
Belval.	Freret.
Coulon.	Brechelaire.

SOPRANI.

Mmes Gueymard.	Mmes Tedesco.
Rey.	De La Pommeraye.
Sax.	Dameron.
C. Marchisio.	Delisle.
Vandenheuvel.	Hamakers.

CONTRALTOS.

Mme B. Marchisio.

CORYPHÉES.

Mmes Marie Bougraff.
Tarby.
Mme Christian.

CHŒURS.

	Nombre.
Premiers dessus	22
Seconds dessus	17
Enfants	8
Premiers ténors	12
Seconds ténors	13
Premières basses	9
Secondes basses	14

ORCHESTRE.

	Nombre.
Chefs	3
Premiers violons	12
Seconds violons	11
Altos	8
Violoncelles	10
Contre-basses	8
Flûtes	3
Hautbois	3
Clarinettes	3
Bassons	4
Trompettes	4
Cors	5
Trombones	3
Ophicléide	1

ORCHESTRE.

	Nombre.
Timbales........................	2
Grosse caisse....................	1
Cymbale........................	1
Triangle........................	1
Harpes.........................	2

La musique sur le théâtre varie selon la pièce, et le nombre des artistes n'en est pas fixé.

Les appointements de tous les musiciens de l'orchestre, de tous les artistes secondaires du chant et de la danse, ont été augmentés en vertu d'un arrêté du nouveau ministre d'État.

II

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Don Gregorio, opéra en trois actes, de M. Gabrielli. — *Le Roman d'Elvire*, opéra en trois actes, de M. Ambroise Thomas. — La reprise de *Galathée*, de M. V. Massé, avec Mme Cabel. — *Le Château-Trompette*, opéra en trois actes, de M. Gevaert. — *Rita ou le mari battu par sa femme*, opéra posthume en un acte, de Donizetti. — *L'Habit de milord*, opéra en un acte. — *Le docteur Mirobolan*, opéra en un acte de M. Eugène Gauthier. — Reprise du *Chaperon rouge*, de Boïeldieu. — Représentations de M. Roger. — Rentrée de Mme Ugalde. — Reprise du *Pardon de Ploërmel*, avec Mlle Wertheimber. — *L'Éventail*. — *Barkouf!*

Le théâtre de l'Opéra-Comique n'a pas fourni une brillante carrière pendant l'année de grâce qui vient de s'écouler. Les nouveautés y ont été aussi rares que les succès, et le seul événement important qui s'y soit accompli, c'est le changement de la direction. M. Roqueplan s'est retiré pour faire place à M. Beaumont, que ses antécédents n'avaient guère préparé, assure-t-on, à diriger une entreprise théâtrale. Il en est presque toujours ainsi en France; on y exige des titres pour exercer toutes sortes d'états, mais chacun peut pré-

tendre à juger les œuvres de l'esprit et à peser sur la destinée de ceux qui consacrent leur vie à amuser le public, en enrichissant la nation de quelques chefs-d'œuvre de plus.

Le directeur d'un théâtre comme celui de l'Opéra-Comique, qui reçoit de l'État une subvention de *deux cent cinquante mille francs* par an, est un personnage important qui peut avoir une bonne ou une funeste influence sur l'art musical et sur le sort d'une partie des artistes qui le cultivent. Il peut dépendre de son goût, de ses connaissances ou de ses antipathies que tel compositeur soit plus protégé que tel autre ; qu'une forme de poëme plus ou moins favorable au développement du génie musical soit encouragée ou exclue de son théâtre. Que l'Opéra-Comique soit dans les mains d'un directeur qui trouverait que les ébauches informes qu'on représente au théâtre des Bouffes-Parisiens sont des modèles de la bonne gaieté française alliée à l'art musical, et il sera impossible que des chefs-d'œuvre comme *Zampa*, d'Hérold, *Joseph*, de Méhul, *les Deux journées*, de Cherubini, *Montano et Stéphanie*, de Berton, se produisent devant le public. Nous n'avons aucune raison pour douter de l'aptitude de la nouvelle direction du théâtre de l'Opéra-Comique, qui est la grande école du plus grand nombre des compositeurs français. Nous avons voulu seulement faire remarquer qu'il ne suffit pas d'offrir quelques garanties de solvabilité pour être

apte à diriger un théâtre important où se sont formés les compositeurs les plus distingués de l'école française, tels que Monsigny, Grétry, Dalayrac, Boïeldieu, Nicolo, Adolphe Adam et M. Auber qui est inépuisable et qui porte avec légèreté une gloire justifiée par trente chefs-d'œuvre pleins de grâce.

Le premier ouvrage nouveau donné à l'Opéra-Comique au commencement de cette année, *Don Gregorio*, opéra en trois actes, n'était pas un oiseau de bon augure. Le libretto de MM. Leuwen et Sauvage raconte les vicissitudes d'un vieux précepteur dans l'embarras, qui ne sait que devenir avec un élève qui a fort mal profité de ses conseils. Ce sujet suffisamment connu a été mis en musique par M. Gabrielli, un comte napolitain, qui est fixé à Paris depuis un certain nombre d'années, et qui a fait représenter à l'Opéra un ou deux ballets de sa composition. Je ne sais pas si M. Gabrielli a parfois des idées musicales, mais on n'en trouve guère dans *Don Gregorio*, qui est rempli de lieux communs et de fades gazouillements. Les représentations qu'a obtenues, à grand'-peine, l'opéra de *Don Gregorio*, sont dues particulièrement au talent de M. Couderc, qui a joué le rôle de précepteur avec une bonhomie charmante, et aussi à Mlle Panetrat, qui a chanté avec plus de bravoure que de délicatesse des enfilades de points d'orgue. Il nous faut constater encore que la petite partition

pour piano et chant de *Don Gregorio* a été gravée et publiée par l'éditeur M. Roudens.

Après l'œuvre de M. Gabrielli, qui a vécu au théâtre plus qu'elle ne méritait de vivre, l'Opéra-Comique a donné, le 3 février, la première représentation d'un ouvrage plus important et de meilleur aloi : *le Roman d'Elvire,* musique de M. Ambroise Thomas, paroles de MM. Alexandre Dumas et de Leuwen, ainsi que porte l'affiche. L'histoire du sujet de la pièce est fort compliquée : il s'agit d'une marquise de Villabianca qui, au moyen de stratagèmes qui touchent presque à la magie, épouse un chevalier Gennaro qu'elle aime. Or, le chevalier se montre peu digne d'un amour aussi constant : joueur et viveur étourdi qui a déjà mangé plusieurs héritages, le chevalier Gennaro est mis en rapport avec la vieille marquise de Villabianca, qui vient réclamer à Palerme, contre le podestà Malatesta, une fortune de plusieurs millions. Dans un moment de gêne, le chevalier s'adresse à une bohémienne célèbre, Lilla, dont les philtres mystérieux, dit la renommée, peuvent changer une montagne en une masse d'or; il lui demande de lui prêter une somme dont il a un absolu besoin pour apaiser des créanciers un peu impatients. La bohémienne, qui s'entend avec la marquise de Villabianca, lui offre, au lieu de la somme qu'il réclame, un diamant de grand prix qu'elle a créé elle-même au fond de son creuset magique; mais elle exige une

reconnaissance par écrit qui constate le prêt qu'elle lui fait. Cette reconnaissance devient, entre les mains de la vieille marquise, qui cache, sous ses rides fictives, vingt-cinq ans, un beau visage et un cœur épris, l'instrument d'une vengeance qui se déroule en scènes qui ne sont pas dépourvues de gaieté. Le tout se termine, on le pense bien, par le mariage de la marquise avec le chevalier. On peut pardonner l'invraisemblance de cet imbroglio en faveur des quiproquo amusants que la mise en scène fait surgir. On a vu des pièces aussi absurdes et plus ennuyeuses que *le Roman d'Elvire*.

La musique de cet opéra est de M. Ambroise Thomas, un compositeur de mérite, un artiste sérieux et un galant homme que nous voudrions pouvoir louer sans restriction ; mais nous sommes forcé de convenir que l'auteur de trois ou quatre partitions ingénieuses qui sont restées au répertoire, telles que *le Caïd* et *le Songe d'une nuit d'été*, a été quelquefois mieux inspiré qu'en écrivant les trois actes du *Roman d'Elvire*. Ni l'ouverture, ni aucun des morceaux qui remplissent le premier acte ne méritent une mention particulière, si ce n'est pourtant quelques mesures d'une sorte de mélopée que chante la marquise de Villabianca, pendant qu'elle fait semblant de lire dans un livre l'histoire de la malheureuse Elvire, d'où provient le titre de la pièce. On pourrait, à la rigueur, trouver agréable la barcarolle que chante Gennaro

au second acte, si le moule de cette mélodie, accompagnée en accords plaqués, n'existait pas depuis longtemps. Le finale qui vient clore ce second acte, le plus mouvementé de la pièce, aurait pu offrir à M. Ambroise Thomas l'occasion d'écrire un morceau développé, s'il eût encadré, dans un thème un peu large, tous les incidents scéniques qui surgissent depuis l'apparition du podestà avec les habits de la vieille marquise ; le sextuor qui forme l'andante, ainsi que la conclusion bruyante qui le suit, ne rachètent pas le décousu de cette grande scène, dont le musicien n'a pas su tirer parti. En général, les compositeurs sont bien plus coupables de la chute d'un ouvrage dramatique qu'ils ne sont disposés à en convenir. Au troisième acte du *Roman d'Elvire*, il y a une agréable romance que chante le chevalier Gennaro à la marquise de Villabianca, redevenue jeune et belle.

Tel est l'ensemble de cette œuvre pâle et souvent débile qui ne saurait rester au répertoire, et qui n'a eu pendant l'été un certain nombre de représentations fructueuses, que grâce au prestige de la mise en scène et à Mlle Monrose, qui est fort bien dans le rôle de la marquise. M. Montaubry a rempli celui de Gennaro avec ce mélange de bonnes qualités et d'afféterie qu'il possède depuis qu'il chante à Paris; parviendra-t-il à épurer son goût et à simplifier son style? La petite partition de l'opéra *le Roman*

d'Elvire, a été gravée et publiée par la maison Brandus et Cie.

On a repris aussi au théâtre de l'Opéra-Comique, dans les premiers jours du printemps, *Galathée*, de M. Victor Massé. Le rôle principal, créé dans l'origine par Mme Ugalde d'une manière remarquable, a été rempli par Mme Marie Cabel, que le ciel n'a pas faite pour exprimer les transports de la volupté païenne.

Après *Don Gregorio* et la reprise de *Galathée* qui n'a obtenu qu'un succès médiocre, le théâtre de l'Opéra-Comique a donné le 23 avril la première représentation d'un ouvrage en trois actes, *le Château-Trompette*, qui n'a pas fait une meilleure fortune que les autres partitions du même compositeur, M. Gevaert. La scène du Château-Trompette se passe dans la bonne ville de Bordeaux, au temps où ce drôle de maréchal de Richelieu, que Voltaire a eu bien de la peine à faire passer pour le vainqueur de Mahon, était gouverneur de la Guyenne. Dès le premier acte il fait son entrée dans la capitale de son gouvernement au bruit du canon et au son des tambourins. Il a déjà avisé une certaine Mme Bourcant dont la réputation de beauté est venue le trouver jusqu'à la cour de Versailles. Il a jeté son dévolu sur cette beauté célèbre, femme d'un vieux jaloux qui ne doit pas être difficile à apprivoiser pour un maréchal de France, pour un duc et pair dont la réputation d'esprit et de galanterie est faite depuis longtemps dans

tout le royaume. Il se trompe pourtant, le vainqueur de Mahon, et au lieu d'avoir à son bal et de faire souper à sa table cette fameuse beauté qu'il a voulu faire enlever par un de ses valets de chambre, c'est Lise, une jeune et piquante Bordelaise, qui pénètre dans son palais pour mieux tromper le trompeur de tant de femmes innocentes, à ce qu'elle croit. Lise n'expose ainsi sa réputation que par amour pour le jeune Olivier, dont la mère est injustement accusée d'avoir été l'une des victimes du maréchal. Il s'agit d'enlever d'un coffret où sont rangés les portraits de toutes les femmes séduites par ce don Juan bel esprit, le portrait de la mère d'Olivier. Le stratagème réussit, et Lise triomphe du vainqueur de Mahon, qui ne s'attendait pas à être le jouet d'un piquant minois qui a autant de malice que de vertu.

La vraisemblance n'est pas la qualité la plus saillante de ce conte dû à la collaboration de MM. Cormon et Michel-Carré. Mais le tout s'exécute sans trop d'impatience, grâce à quelques personnages secondaires, dont le plus comique est Calichonne, une franche Bordelaise, que Mlle Lemercier a jouée avec un entrain de bonne humeur qui se répand dans toute la salle. Elle était bien secondée par son confrère Frigousse, un maître queux de la ville de Bordeaux, que M. Berthelier a représenté au naturel.

Nous l'avons dit, la musique de cet opéra en trois actes est l'œuvre de M. Gevaert, un Belge natif des

environs de Gand où il a commencé ses études musicales, et qui s'est déjà fait connaître par trois ou quatre ouvrages, tels que *le Billet de Marguerite*, *les Lavandières de Santarem* et *Quentin Durward*, qui ont obtenu un succès d'estime dont l'éditeur ne se console pas. M. Gevaert, dont le talent est incontestable, n'a pu prouver jusqu'ici qu'il eût des idées, du sentiment, quelque chose enfin qui ne s'achète pas au marché et qui ne s'apprend pas dans les écoles. Il écrit convenablement, mais son instrumentation et ses mélodies, quand il en trouve, ressemblent à tout ce qui se fait autour de lui. Entendez *le Roman d'Elvire* et dix opéras semblables écrits par qui vous voudrez, qui ne soit pas M. Auber, ni M. Halevy ou M. Reber, et il est impossible au public de distinguer l'imperceptible nuance de facture qui révèle la main d'un musicien plutôt que celle d'un autre. Tous les ouvrages qu'on nous donne depuis une quinzaine d'années, excepté les deux partitions de Meyerbeer, *l'Étoile du Nord* et *le Pardon de Ploërmel*, semblent sortir de la même officine. C'est de la musique grise, pâle, contournée, de petites phrases rapportées et laborieusement soudées ensemble avec plus de talent que d'inspiration. Le talent! mais il court les rues! c'est un compositeur qu'il nous faut, c'est un créateur qui nous manque. Tous ces pauvres moutons de Panurge qui tournent autour des théâtres lyriques demandent un berger qu'ils puissent suivre et imiter.

Le berger que nous cherchons ne sera pas M. Gevaert, quoique nous soyons disposé à reconnaître que le nouvel ouvrage qu'il a produit à l'Opéra-Comique marque un certain progrès dans sa manière d'écrire, qui tend à se simplifier, à se clarifier un peu. Je ne puis rien dire de l'ouverture du *Château-Trompette*, mais je ne demande pas mieux que de signaler, au premier acte, les très-jolis couplets que chante Mme Cabel, qui est revenue à ses premières amours, je veux dire à un de ces rôles de gentille grisette, les seuls qu'elle ait pu jouer avec succès depuis qu'elle est au théâtre. Ces couplets, agréablement encadrés dans un petit chœur de femmes, qui en double le refrain : *Ah! monsieur de Richelieu!* sont charmants. J'en aime surtout les éclats de rire que Lise fait jaillir sur une gamme diatonique qui monte jusqu'à l'*ut* supérieur, ce me semble. La stretta du duo pour soprano et ténor, entre Lise et le valet de chambre du maréchal, ne manque pas de vivacité, pas plus que le trio qui suit immédiatement. Nous pouvons encore citer un agréable nocturne entre Lise et son amant Olivier, et le chœur d'hommes et de femmes éclatant de rire (car on rit beaucoup dans la pièce si ce n'est dans la salle) qui précède la terminaison du premier acte. A l'acte suivant, je puis signaler aux connaisseurs, mais aux connaisseurs seulement, un petit bijou de quatuor qui ne dure que quelques secondes, pendant que le maréchal de Richelieu invite la jolie

Bordelaise à prendre place à sa table somptueuse, qu'il a fait préparer pour un souper mignon. Ah ! si M. Gevaert écrivait souvent des quatuors semblables, moins courts et plus développés, il serait bien vite le berger que tout le monde demande. Au troisième acte du *Château-Trompette*, il y a encore un duo qui a son prix de gaieté et de franc comique. A tout prendre, nous sommes assez disposé à voir dans l'opéra du *Château-Trompette*, qui n'a eu pourtant qu'un petit nombre de représentations, un signe d'amélioration dans le talent un peu lourd de M. Gevaert. La partition pour piano et chant a été publiée par l'éditeur M. Grus.

Mais une bonne trouvaille qu'a faite le théâtre de l'Opéra-Comique, c'est le petit chef-d'œuvre posthume de Donizetti, *Rita, ou le Mari battu par sa femme*. On ne saurait mettre en doute l'authenticité de cette agréable partition à trois personnages et dont chaque morceau révèle la main facile et élégante de l'auteur de *Don Pasquale* et de *l'Elisire d'amore*. Pauvre Donizetti ! il a improvisé ce petit ouvrage en un acte dans les derniers instants lucides qui ont précédé la chute de son aimable génie ! Quelques jours après, la nuit obscurcissait pour toujours cette imagination riante qui a créé *Lucie*, *la Favorite*, *Don Sébastien* que l'Opéra devrait bien reprendre, et tant d'autres chefs-d'œuvre inconnus ou mal connus à Paris. C'est un vrai bijou que ce petit opéra en un acte, dont le

canevas amusant est de M. Gustave Vaëz, et où Mme Faure-Lefèvre était si piquante. Ah! messieurs les compositeurs forts en thème, qui fabriquez si savamment des opéras ennuyeux pour tout le monde, allez entendre *Rita*, et vous verrez comment on fait de la musique facile, chantante, appropriée à la situation et aux personnages, quand le ciel a doué quelqu'un de son influence secrète, et qu'il l'a destiné à faire de l'art et non pas du contre-point! On ne s'explique pas que la direction de l'Opéra-Comique ait suspendu les représentations d'un ouvrage aussi charmant que *Rita*, qui vaut à lui seul dix partitions comme *Don Gregorio* ou *le Château-Trompette*.

Cependant ce théâtre bien-aimé de la grande majorité des Français a donné, pendant l'été funeste de cette mémorable année, une foule d'opérettes que nous sommes forcé de mentionner pour l'honneur de la chronologie. Tel est *l'Habit de milord*, musique de M. Paul Lagarde, paroles de MM. Sauvage et Léris, qui a été représenté pour la première fois le 16 mai. *Le Docteur Mirobolant*, dont la première représentation a eu lieu le 28 août, est une vieille pièce d'un contemporain de Molière, nommé Hauteroche, qui est connue au théâtre sous le titre de *Crispin médecin*. Ce sont MM. Cormon et Trianon qui ont approprié cette plaisanterie un peu trop prolongée aux besoins de la musique que M. Eugène Gautier s'est chargé de composer. M. Gautier, qui a déjà produit

deux ou trois ouvrages en un acte, *Flore et Zéphyr* au Théâtre-Lyrique, *le Mariage extravagant* à l'Opéra-Comique, est un de ces musiciens laborieusement fabriqués par le Conservatoire et couronnés par l'Institut, qui ont du talent, du métier, beaucoup d'assurance sans idées. M. Gautier me fait l'effet d'un homme gros et bien portant qui se croit plaisant, et qui débite sans sourciller des lazzi d'un goût équivoque qu'il prend pour des traits d'esprit, et peut-être pour mieux que cela. Je puis assurer à M. Gautier qu'il se trompe et qu'il rit tout seul de ses propres facéties, qui laissent le public froid. Dans tout l'opéra du *Docteur Mirobolant* où MM. Couderc, Lemaire et Mlle Lemercier sont si drôles et si franchement comiques, je n'ai pu distinguer qu'un agréable duo entre Crispin et Dorine. Cependant la petite partition du *Docteur Mirobolant*, avec les parties d'orchestre, ont été gravées et publiées par l'éditeur M. Gérard, successeur de Meissonnier.

L'administration de l'Opéra-Comique a dédommagé le public de toutes ces fades plaisanteries en reprenant, le 2 août, un charmant chef-d'œuvre de l'ancien répertoire, *le Chaperon rouge* de Boïeldieu. Pourquoi n'avouerais-je pas ma faiblesse? j'aime mieux ces contes de peau d'âne, saupoudrés de bel esprit et de fausse naïveté, ces baillis vénérables, ces monseigneurs, ces frontins, ces colettes pimpantes, tout ce personnel classique du vieux théâtre de Monsigny et de

Grétry, que les imbroglios prétentieux, la gaieté forcée et les élans de sentimentalité qui caractérisent la plupart des pièces modernes. Je ne prétends pas dire, assurément, que le *libretto* du *Chaperon rouge*, tiré d'un conte de Perrault par un faiseur habile, Théaulon, soit d'une contexture bien piquante; mais, jouée par des artistes intelligents, cette pièce s'écoute avec plaisir, accompagnée de la musique de Boïeldieu, pleine de grâce, de sentiment et d'à-propos scénique. Interprété dans l'origine par Martin, Ponchard, Mmes Gavaudan, Boulanger et Debrosses, *le Chaperon rouge* fut donné pour la première fois le 30 juin 1818. Boïeldieu, qui avait alors quarante-trois ans, avait déjà composé un grand nombre d'opéras, parmi lesquels on remarque *Zoraïme et Zulnare*, *le Calife de Bagdad*, *Ma tante Aurore*, *Jean de Paris*, *le Nouveau seigneur de village* et *la Fête du village voisin*. Dans tous ces ouvrages Boïeldieu avait révélé une sensibilité exquise, un esprit fin, une imagination heureuse et un sentiment parfait des situations dramatiques dans le genre et le style tempéré de l'Opéra-Comique. Telles sont aussi les qualités qui distinguent la partition du *Chaperon rouge*, qui a précédé *la Dame blanche* de sept ans. Boïeldieu n'est pas un grand musicien, mais il est sérieux, laborieux, amoureux de son art, dont il s'efforce de surmonter les difficultés, et il a le don suprême de la grâce et de l'invention mélodique. Il est un peu dans l'école française, dans le cadre mo-

deste où a brillé son aimable génie, ce que Cimarosa est dans l'école italienne, un heureux mélange de finesse et de sentiment, de gaieté tempérée de tendresse, de sourires et de larmes, un bouquet exquis de chants et d'harmonies faciles appropriés à la situation et au caractère des personnages. L'œuvre de Boïeldieu forme l'heureuse transition entre Grétry et Hérold, qui est, avec Méhul et Cherubini, la plus haute expression musicale dans la *quadre* de l'Opéra-Comique.

La plus grande partie des morceaux du *Chaperon rouge* est devenue populaire. Tout le monde connaît la jolie romance : *Le noble éclat du diadème*, — les délicieux couplets : *Robert disait à Claire*, — l'air : *Anneau charmant si redoutable aux belles*, — la ronde : *Depuis longtemps gentille Annette*, et le chœur : *Le soleil naissant*. L'ouverture et le finale du premier acte sont deux morceaux développés qui accusent un agrandissement dans le style du maître et du futur créateur de *la Dame blanche*. Quelle est la partition moderne qui renferme un aussi grand nombre de mélodies saillantes vivant de leur propre vie et pouvant être surprises, sans désillusion, dans le simple appareil d'un accompagnement de piano? Oh! nous sommes devenus trop savants pour nous contenter de ces simples et touchantes mélodies, qui ne sont bonnes que pour les admirateurs soucieux des chefs-d'œuvre du passé. *Le Chaperon rouge* a été monté aussi bien que possible avec

le personnel existant à l'Opéra-Comique. Mme Faure-Lefèvre a été gracieuse dans le rôle de Rose d'amour, et M. Montaubry qui a repris le rôle de Rodolphe, confié d'abord à M. Crosti, y a montré du talent comme chanteur et une certaine désinvolture qui n'est pas dépourvue de grâce comme comédien. Nous avons même trouvé que M. Montaubry chante avec un peu plus de naturel, et qu'il est parvenu à corriger un peu l'afféterie et le style trop léché qu'on lui a reproché si souvent. Sa manière de phraser nous a paru plus large et plus aisée.

Nous ne devons pas oublier de consigner dans ces annales de l'art et des caprices du goût, que M. Roger a donné à l'Opéra-Comique quelques représentations qui ont plus excité l'enthousiasme des journaux que celui du public. M. Roger fera bien de garder pour l'Angleterre ou pour l'Allemagne les restes d'une ardeur qui s'éteint depuis dix ans. Mme Ugalde, qui ne faisait pas l'ornement du Théâtre-Lyrique où elle est restée quatre ou cinq ans, est revenue au berceau de ses succès. Si Mme Ugalde était femme à conformer son humeur à sa fortune et se résignait à n'accepter que des rôles secondaires qui exigeraient plus de verve que de goût, plus d'esprit et d'activité scénique que de voix, elle pourrait être encore utile à un théâtre qui a autant besoin de comédiens que de chanteurs.

Une idée singulière a passé par l'esprit de la nouvelle administration de l'Opéra-Comique, c'est de re-

prendre, le 23 octobre, *le Pardon de Ploërmel* avec un nouveau personnel, dans lequel une femme sans grâce et sans beaucoup de talent a pris le rôle d'Hoël, créé dans l'origine par M. Faure. Je n'ai jamais pu comprendre l'engouement qu'inspire à certaines personnes la voix dure et déclassée de Mlle Wertheimber, dont la prononciation vicieuse et empâtée n'ajoute pas à l'agrément qu'on éprouve de lui entendre estropier un rôle qui n'a pas été écrit pour son sexe. Comment expliquer que Meyerbeer ait permis une telle mascarade ? Il en sera puni, car son ouvrage, qui se recommande surtout par les effets d'ensemble, perd beaucoup de son piquant à être interprété ainsi par une voix de bois qui appauvrit l'harmonie et laisse l'oreille en souffrance. Mlle Monrose, qui a succédé à Mme Cabel dans le rôle de Dinorah, y a été plus gracieuse que forte, et a laissé à désirer un peu plus d'entrain, de *brio* et de folle jeunesse, particulièrement au second acte, dans la scène de fantaisie nocturne. Quant au nouveau morceau que le maître a écrit à Londres pour Mme Nantier-Didiée, il n'y a pas lieu de s'en émerveiller beaucoup : c'est une *canzonetta* italienne qui n'ajoute rien au mérite de la partition. J'ignore si le théâtre de l'Opéra-Comique a trouvé la récompense de son étrange entreprise : mais nous ne lui voterons pas pour cela des actions de grâces.

Un petit acte sans importance, *l'Éventail*, a été donné le 4 décembre à l'Opéra-Comique. La musique

de M. Ernest Boulanger, fils de l'ancienne et excellente cantatrice, a le mérite de rappeler un grand nombre de motifs bien connus qui ne sont pas de l'invention de M. Boulanger, mais qu'il a recueillis avec soin et qu'il a arrangés avec goût. La pièce, qui n'existe pas et qui forme une succession arbitraire de petites scènes à tiroir, est de l'invention de MM. Jules Barbier et Michel Carré, grands faiseurs de bouts-rimés qui ne peuvent parvenir à tisser deux actes de vaudeville un peu raisonnable.

Décidément l'année n'aura pas été heureuse pour le théâtre de l'Opéra-Comique. Après *Don Gregorio*, après *le Roman d'Elvire* de M. Ambroise Thomas, après *le Château-Trompette* de M. Gevaert, et trois ou quatre opérettes en un acte que le vent a déjà emportées, qui aurait pu s'attendre à un scandale pareil à celui qui a eu lieu le 24 décembre? Est-il possible d'imaginer une œuvre plus misérable, plus honteuse pour tous ceux qui y ont coopéré, et plus indigne d'être représentée devant un public qui a le droit d'être respecté, que *Barkouf, chiennerie* en trois actes, de l'invention de M. Scribe! Je dis avec intention une *chiennerie*, car c'est un chien nommé *Barkouf* qui est le héros de la pièce, et la musique, de M. Offenbach, est digne du sujet qui l'a inspiré. Qu'un musicien de guinguette qui ignore les premiers éléments de son art obtienne la faveur insigne de se faire représenter sur les deux premiers théâtres lyri-

ques de la nation, c'est déjà bien étonnant, si tant est qu'on puisse s'étonner de quelque chose par ce temps si fertile en miracles. Mais comment l'administration d'un théâtre subventionné n'a-t-elle pas jugé ce que valait l'ouvrage qu'on avait mis à l'étude et que tous les artistes déclaraient impossible? Le public seul s'est montré digne de son rôle à la première représentation de *Barkouf*, en usant d'un droit qu'il n'exerce plus depuis longtemps. Je ne serais pas étonné, cependant, qu'il se trouvât un éditeur assez hardi pour faire graver la partition de *Barkouf* qui, seule, peut le disputer au chef-d'œuvre de ce maître bouffon : *Orphée aux enfers.*

III

THÉÂTRE-ITALIEN.

Débuts de M. Giuglini. — *Margherita la mendicante*, opera seria en trois actes de M. Braga. — Débuts de Mlle Battu dans *la Sonnambula*, de Bellini. — *Le Mariage secret*, de Cimarosa. — Reprise du *Crocciato in Egitto*, de Meyerbeer. — Rentrée de M. Tamberlick. — Début de M. Pancani. — MM. Mario et Ronconi.

La carrière du Théâtre-Italien a été moins brillante encore cette année que les années précédentes. Aucun événement important ne s'y est accompli, et le seul ouvrage nouveau que l'administration de M. Calzado ait produit devant le public parisien, c'est un opéra en trois actes, *Margherita la mendicante* de M. Braga, et la reprise intempestive du *Crocciato in Egitto* de Meyerbeer. Le répertoire s'est composé du *Trovatore* qu'on a donné jusqu'à satiété et de quelques autres ouvrages de M. Verdi, de *la Sonnambula* de Bellini avec une nouvelle cantatrice, Mlle Battu, de quelques représentations du *Matrimonio segreto* de

Cimarosa, du *Barbiere di Siviglia* de Rossini ; et, excepté trois ou quatre virtuoses qui chantent à Paris depuis plusieurs années, tels que Mmes Alboni, Penco, Borghi-Mamo, MM. Graziani, Gardoni et Angelini, les autres ne sont que des oiseaux de passage qui disparaissent après quelques représentations. Le Théâtre-Italien de Paris ne possède pas une troupe complète et stable avec laquelle le public puisse faire une longue connaissance, s'accoutumer aux qualités et même aux défauts des chanteurs qui la composent, les surveiller, les encourager et faire leur éducation comme on a fait autrefois l'éducation de la Pasta, de la Malibran, de Mme Sontag, de Zucchelli et même de Rubini. On dirait que le Théâtre-Italien de Paris est desservi par une de ces troupes nomades qui parcourent les petites villes de la Romagne et du royaume de Naples, et qui disparaissent après quelques représentations hâtives, où l'improvisation a plus de part que l'étude. Je n'ignore pas que les difficultés sont grandes pour un directeur d'opéra italien. Les bons artistes sont rares, et jamais on n'en a fait une plus grande consommation ; on chante l'opéra italien dans les quatre parties du monde, on paye au poids de l'or la plus mauvaise voix de ténor, pourvu qu'elle puisse crier pendant quelques années de la musique comme celle de M. Verdi, qui exige plus d'énergie physique que de talent. Les conservatoires d'Italie, fussent-ils mieux dirigés qu'ils ne le sont, ne peuvent retenir

longtemps les élèves qui se destinent à la carrière du chant dramatique. A peine ont-ils appris un ou deux rôles des opéras à la mode, qu'ils s'élancènt sur le théâtre. Les études patientes et minutieuses qui formaient les grands virtuoses d'autrefois sont délaissées, et les voix mal dirigées s'altèrent promptement. Tout concourt donc à rendre de plus en plus rares et de plus en plus chers les chanteurs d'un certain mérite : le grand nombre de théâtres où l'on exécute l'opéra italien, le genre de la musique à la mode, et la mauvaise direction des études qui tendent à assouplir et à conserver longtemps la délicatesse de l'organe vocal. La carrière d'un chanteur dramatique, surtout s'il possède une voix de ténor , ne dépasse guère aujourd'hui une quinzaine d'années. Rubini a pu prolonger la sienne pendant trente ans, mais en chantant les opéras de Bellini, de Donizetti et de Rossini, le maître à tous. On ne verrait pas de nos jours des tènors comme David père, Ansani, Viganoni, Garcia et bien d'autres rester au théâtre pendant quarante ans ! Il résulte de ces faits incontestables que les chanteurs italiens qui atteignent à la renommée exigent des sommes considérables, et qu'il faut les disputer au poids de l'or aux théâtres de Saint-Pétersbourg, de Londres, Vienne, Berlin, Madrid, Lisbonne, New-York, Rio-Janiero, Lima et à ceux des principales villes de l'Italie.

On voit que nous ne cherchons pas à dissimuler les

difficultés que rencontre nécessairement le directeur d'un théâtre italien comme celui de Paris. Mais c'est précisément au milieu de ces difficultés qu'on devrait voir la main d'un homme habile sachant tirer le meilleur parti possible des éléments dont il dispose. Ce ne sont pas les grands chanteurs qui sont le plus nécessaires à l'éclat d'une bonne représentation au Théâtre-Italien; avec des artistes d'un talent ordinaire, un bon orchestre et des chœurs nombreux et bien disciplinés, on obtient des effets d'ensemble qui sont la partie faible de presque tous les théâtres lyriques de Paris. Enfin ce qui manque avant tout au Théâtre-Italien que dirige M. Calzado, c'est précisément un chef intelligent, un *maestro* qui sache bien employer les ressources dont il dispose, et possède l'autorité nécessaire pour imposer ses avis et ses conseils à tous ceux qui concourent à l'effet général.

Un nouveau ténor, M. Giuglini, qui chante à Londres depuis plusieurs années, nous est apparu pour la première fois cette année dans le rôle de Manrico du *Trovatore* de M. Verdi. La voix de M. Giuglini est un ténor de demi-caractère qui manque un peu de force et surtout de souplesse, mais dont les six notes supérieures, d'*ut* à *la*, sont claires et charmantes. M. Giuglini, qui est grand, gesticule un peu trop, et ne semble pas encore suffisamment maître de la scène. Il a dit avec goût la sérénade du premier acte, l'andante de l'air du troisième, ainsi que la

phrase émue du *Miserere*. Parfaitement secondé par Mme Gambardi, qui, dans le rôle de Léonore, a montré tout le désir qu'elle a de bien faire, M. Giuglini a été assez bien accueilli par le public. Après *il Trovatore*, M. Giuglini a chanté le rôle d'Edgardo des *Puritani*. Il a été plus à son aise que dans celui de Manrico, sans parvenir toutefois à satisfaire complétement les amateurs. La voix de M. Giuglini, nous l'avons déjà dit, manque de force et d'étendue, car elle ne possède guère qu'une octave, de l'*ut* du milieu de l'échelle à son homonyme supérieur. Dépourvue également de flexibilité, cette voix toute *blanche* de M. Giuglini a quelque chose de féminin. L'artiste a pourtant de la sensibilité, mais peu de distinction, et son style est composé d'oripeaux à la mode et surtout de ce point d'orgue sur la troisième note du ton qu'affectionnent tant M. Graziani et tous les chanteurs du jour. Cependant M. Giuglini a eu des moments heureux dans les *Puritains* et on lui a su gré de ses bonnes qualités, quoiqu'elles ne fussent pas suffisantes pour faire contre-poids à d'écrasants souvenirs. Ah! *il tempo passato non ritorna più*, comme dit une chanson d'un charmant compositeur qui est mort cette année, Gordigiani[1]. Il faut en prendre son parti et se résigner à ne plus entendre un répertoire pour lequel il n'y a plus d'interprètes. Qui chantera donc les *Puri-*

1. Voyez le chapitre : *Nécrologie*.

tains après Rubini, M. Mario, Lablache, Tamburini et Mme Grisi ? M. Giuglini n'a fait qu'une très-courte apparition sur le théâtre italien de Paris.

Margherita la mendicante, opera seria en trois actes composé expressément pour Paris, a été donnée le 2 janvier. M. Piave, auteur du *libretto* du *Trovatore* et de beaucoup d'autres sujets traités par M. Verdi, a eu la mauvaise inspiration d'arranger pour un jeune compositeur peu connu un vieux mélodrame de MM. Anicet Bourgeois et Michel Masson, joué au théâtre de la Gaieté en 1852, sous le titre *la Mendiante.* C'est l'histoire lugubre d'une femme qui quitte son mari, Rodolphe Berghem, riche armurier de l'Allemagne, pour suivre un comte de Rhendorf qui lui plaît davantage. Margherita, la femme infidèle, a laissé à son mari un enfant qu'elle désire revoir, et qui devient l'instrument d'une réconciliation suprême, mais après des péripéties plus étranges les unes que les autres. Abandonnée déjà par son amant, le comte de Rhendorf, qui s'est marié clandestinement, Margherita, qui depuis quatre ans n'a pas revu sa fille Marie, doit pouvoir bientôt l'apercevoir de loin, grâce à l'intervention d'une amie d'enfance, lorsqu'un orage éclate et la foudre vient, comme un coup du ciel, la priver de la vue.

Voilà donc Marguerite pauvre, délaissée, errante et aveugle, qui arrive en mendiante à la foire de Leipsick. Des saltimbanques qui exercent sur la place

publique leurs tours périlleux, forcent une petite fille qu'ils maltraitent à divertir les assistants, qui plaignent le sort de la pauvre enfant dont ils admirent la gentillesse. C'est une scène de *Wilhem-meistre* de Gœthe gâtée par des faiseurs de mélodrame. A quelques mots échappés aux femmes de la foule, Marguerite reconnaît son enfant, qui a été volé on ne sait trop comment, et qu'elle arrache violemment aux mains des ravisseurs. L'enfant retrouvé et le malheur de Marguerite apaisent la colère du mari, qui pardonne à l'épouse infidèle. Ce triste mélodrame est aussi obscur qu'ennuyeux, et nous aurions eu de la peine à en comprendre la donnée, si nous n'avions parcouru le *libretto* de M. Piave, écrit dans cette langue particulière de faux lyrisme, que semblent affectionner les Italiens depuis une trentaine d'années. Je préfère les élégants lieux communs de la poésie de Métastase.

La musique de *Margherita la mendicante* est l'œuvre d'un jeune violoncelliste napolitain, M. Gaëtano Braga, qui habite Paris depuis quelques années. Nous voudrions n'avoir que des compliments à adresser à M. Braga, que nous connaissons pour un homme intelligent et rempli du désir de bien faire. Mais l'art que nous devons défendre contre les atteintes des téméraires, et les ovations ridicules que l'auteur s'est laissé donner par une trentaine de ses compatriotes qui se croyaient sans doute dans un petit

théâtre d'Italie, nous forcent à dire la vérité. M. Braga est un imitateur maladroit de M. Verdi, dont il emprunte les idées, sans le talent et la vigueur qu'on ne saurait contester à l'auteur de *Nabucco* et du *Trovatore*. Or, nous avons trop souvent combattu dans nos écrits[1] la manière et les allures du maître pour nous montrer plus indulgent envers ses disciples. On assure que M. Braga n'en est pas à son coup d'essai, et qu'il a déjà produit en Italie et à Vienne un ou deux ouvrages qui lui ont valu l'assentiment du public : on ne s'en douterait pas en entendant la musique de *Margherita la mendicante*. A vrai dire, il n'y a que deux morceaux qui méritent d'être signalés dans l'opéra de M. Braga : le morceau d'ensemble qui forme le finale du second acte, ensemble d'un bel effet, qui rappelle, par la disposition des voix et leur marche ascendante en un *crescendo* vigoureux, le finale d'*Ernani* de M. Verdi et celui mieux écrit de la *Lucia* de Donizetti, puis le quatuor du troisième acte, qui nous a paru plus original. Ni l'air que chante M. Graziani au premier acte : *Pur fra la cupa tenebra*, ni celui de Margherita : *Sol di que' di ragionami*, ni le duo entre Margherita et son mari Rodolfo : *Come celeste cantico*, ne sont des inspirations qui indiquent chez M. Braga une grande abondance d'idées musicales

1. Voir *Critique et littérature musicales*, 1re série; *Critique et littérature musicales*, 2e série.

vraiment individuelles. Malheureusement l'art du compositeur napolitain ne compense pas cette absence d'originalité. Son orchestre est pauvre, son instrumentation dépourvue de coloris, les récitatifs surtout mal écrits, et l'absence de modulations se fait vivement sentir dans la partition de M. Braga, qui semble ignorer complétement les ressources de ce moyen puissant de variété. Il nous en coûte de porter un jugement aussi sévère sur l'œuvre de M. Braga et d'aller au-devant du reproche qu'on nous adresse souvent, de n'admirer que les œuvres des maîtres. Nous espérons bien ne jamais cesser d'aimer ardemment les choses parfaitement aimables, et de nous montrer toujours difficile envers ceux qui n'ont pas de l'art une idée assez élevée pour se préparer à la lutte par des études sérieuses. Ou donnez-moi une simple chanson émue qui révèle la passion et le génie, comme l'a fait Bellini, ou prouvez-moi que vous avez longtemps pâli aux pieds de la muse en invoquant son amour. Les arts sont le luxe de la vie. L'État n'a besoin ni de mauvais peintres, ni de mauvais musiciens, ni de faux poëtes, et en voyant cette foule besoigneuse de médiocrités se précipiter dans une carrière qui ne peut être parcourue avec succès que par un petit nombre d'élus, il faut dire aux critiques : « Frappez, soyez impitoyables, Dieu reconnaîtra les siens ! »

L'exécution de *Margherita la mendicante,* qui n'a eu

qu'un très-petit nombre de représentations, n'a pas été meilleure que l'œuvre, et Mme Borghi-Mamo, qui a été peut-être une des causes de ce *misfatto*, n'a trouvé dans le rôle déclamatoire de l'héroïne que des accents exagérés. Cependant nous devons apprendre à la postérité que la partition de *Margherita la mendicante* a été gravée et publiée à Paris chez l'éditeur M. Choudens.

Pour dédommager le public du départ de M. Giuglini et des représentations de *Margherita la mendicante*, le Théâtre-Italien a produit le 12 janvier dans la *Sonnambula* une nouvelle cantatrice, née aux bords de la Seine et élevée à Paris. Nous voulons parler de Mlle Marie Battu, fille de l'honorable artiste de ce nom, qui a longtemps rempli les fonctions de sous-chef d'orchestre de l'Opéra. Mlle Battu est encore une élève de M. Duprez, dont l'école a déjà fait sentir son influence. Jeune, modeste, d'une physionomie intelligente, et suffisamment préparée au manége de la scène, Mlle Battu n'a éprouvé d'abord que ce léger embarras qui ajoute à l'intérêt qu'inspire une artiste bien élevée. Sa voix est un soprano aigu, d'une étendue au moins de deux octaves, car elle peut aller, je crois, jusqu'au *mi* supérieur. Le timbre en est pur, mais un peu fiévreux et tremblotant dans certaines cordes du milieu. C'est une voix française, je dirai plus, une voix parisienne, qui a plus de mordant que de sonorité, plus de vibration que de force. Mlle Battu

est l'une des élèves de M. Duprez qui vocalise le mieux, et, comme toutes les écolières aussi de ce grand artiste, Mlle Battu a de la tenue dans le style, elle sait imprimer à la phrase musicale l'accent qui lui est propre. C'est une qualité rare que peu de chanteurs possèdent de nos jours, et que M. Duprez a le don de savoir communiquer à tous ceux qui s'inspirent de ses conseils. Aussi Mlle Battu a-t-elle été parfaitement accueillie dès le premier air qu'elle a chanté en arrivant en scène : — *Come per me sereno* — et surtout dans le délicieux andante — *Sovra il seno la man mi posa*, qu'elle a dit avec plus de bravoure et de hardiesse dans l'attaque des notes élevées que de charme et d'émotion intime. Ce n'est pas que Mlle Battu manque de sensibilité, mais c'est une sensibilité nerveuse qui ne rayonne point, et n'a pas la chaleur pénétrante du fluide mystérieux qui s'échappe directement de l'âme émue. Convenable et distinguée dans toutes les parties de ce rôle délicat de jeune fille, Mlle Battu a chanté avec un éclat tout particulier l'air final, élan suprême d'une joie ineffable. Sans doute qu'on peut reprocher à Mlle Battu quelques légers défauts qui tiennent à la nature de sa voix et au genre de l'éducation vocale qu'elle a reçue. Le talent de Mlle Battu a beaucoup d'analogie avec celui de Mme Vandenheuvel, la fille de M. Duprez dont nous avons parlé au chapitre de l'Opéra, c'est-à-dire que l'art y est plus saillant que la nature. En entendant

chanter Mlle Battu, nos souvenirs se reportaient bien plus loin, car il me semblait entendre parfois Mlle Alexandrine Duperon, aujourd'hui Mme Duprez, près de qui j'avais l'honneur d'être assis au Théâtre-Italien.

Quelle délicieuse partition que la *Sonnambula* de Bellini ! J'avoue que c'est l'œuvre que je préfère de ce bel oiseau de paradis. Bellini a pu s'élever plus haut dans la *Norma*, révéler des qualités plus complexes dans *les Puritains;* mais c'est dans *la Sonnambula* qu'il a versé l'arome le plus pur de son mélodieux génie. Que c'est bien là une vraie bucolique du pays de Virgile et de Théocrite! Un village tout en fête, une simple villageoise qui se marie, un nuage qui s'élève sur des amours innocentes et printanières, de grandes douleurs suscitées par une petite cause, comme il sied à une âme naïve de les éprouver, et puis la réconciliation, la fête de la vie reprenant son cours, voilà le thème modulé par Bellini sur sa *zampogna*, sur ses pipeaux d'Arcadie. Ce n'est point un docteur que Bellini, un maître qui ait longtemps médité et beaucoup appris ; c'est un adolescent bien doué qui vient, une guitare à la main, nous chanter sa peine, *il suo lamento*, qu'il accompagne de quelques rustiques accords.

Il più tristo de mortali....

Qui n'a pas entendu chanter cet air du second acte

de la *Sonnambula* par Rubini ne peut avoir une idée de la puissance du sentiment, de la puissance de la voix humaine et de l'art italien dans ses plus modestes proportions. Jamais l'Allemagne ne saura produire à si peu de frais de tels effets.

J'assistais un jour à une leçon de chant qu'un maître habile donnait à une jeune personne de seize ans, *blonde comme les blés*. Elle tenait un lorgnon à la main et semblait suivre du regard la page de musique que le professeur assis au piano avait devant lui. Il lui disait et s'efforçait de lui faire comprendre l'air d'Amina au premier acte de *la Sonnambula :*

Sovra il sen la man mi posa.

La jeune personne, dont j'observais la contenance recueillie, écoutait le maître sans proférer un mot et sans manifester la moindre approbation, lorsque de grosses larmes s'échappèrent de ses beaux yeux bleus attendris. Ces larmes ont été la cause première d'une destinée étrange, pleine de trouble, d'amour et de poésie.

Après la *Sonnambula*, le Théâtre-Italien a repris le 24 janvier encore un vieux chef-d'œuvre de son ancien répertoire : *Il Matrimonio segreto*, de Cimarosa, qu'on n'avait pas entendu à Paris depuis le départ de Lablache, qui était sublime dans le rôle de Geronimo. Cette musique délicieuse, tissue avec trois rayons de sentiment, de grâce et de gaieté innocente, remonte

à l'année 1792, où elle a été créée et mise au monde sans doute par un beau printemps, car elle en a conservé la fraîcheur et le parfum. Mon Dieu, pourquoi donc l'Italie a-t-elle désappris de rire, elle qui riait si bien *nè tempi felici!* Comment la patrie de Boccace, de l'Arioste, du Corrége, de Cimarosa et de Rossini, a-t-elle changé la langue divine de la fantaisie heureuse en un vil patois de mélodrame? comment.... mais que les admirateurs de M. Verdi soient tranquilles, je ne toucherai pas à leur idole. La musique du *Mariage secret*, que je savoure comme un élixir de longue vie, ne m'inspire que de bons sentiments. Qui ne connaît ce chef-d'œuvre? qui ne l'a pas entendu exécuter à Paris par les plus grands virtuoses du siècle, depuis Crivelli, Barilli et sa femme, jusqu'à Lablache, Tamburini, Rubini, Mmes Malibran et Sontag? Aussi je ne veux citer que les morceaux saillants d'une partition que tout amateur sait par cœur. J'avoue, à mes risques et périls, que je ne connais rien de plus beau au monde que l'air du ténor : *Pria che spunti*, et que je donnerais, de grand cœur, ma part de paradis pour avoir écrit le duo du second acte entre Paulino et Carolina fuyant nuitamment la maison paternelle.

L'exécution du *Matrimonio secreto*, au Théâtre-Italien, n'a pas été tout ce qu'on pouvait désirer de mieux. Excepté Mme Penco, Alboni dans *Fidalma*, et M. Badiali, qui chante et joue le rôle du comte de Ro-

binson en artiste de la vieille roche, tout le reste du personnel est au-dessous de la musique de Cimarosa. Il manque une voix de basse à M. Zucchini pour remplir le personnage important de Geronimo, qu'il a joué du reste avec intelligence, et quant à M. Gardoni, il nous est impossible de supporter sa voix grelottante dans cette musique limpide, dont rien ne trouble la transparence. Tout bien compensé, la reprise du *Mariage secret* a été une mesure fructueuse pour l'administration du théâtre, et très-agréable à tous ceux qui n'ont pas perdu le goût des choses simples et éternellement belles.

Vers le commencement du mois d'avril M. Tamberlick est arrivé de Saint-Pétersbourg, et s'est présenté presque immédiatement devant le public parisien dans le rôle d'Otello. M. Tamberlick est toujours remarquable dans le fameux duo de la jalousie, au second acte, et dans la grande scène finale si pleine de terreur et de passion. Mal secondé par M. Graziani, qui était chargé du rôle de Iago, et par Mme Borghi-Mamo, qui a prêté au personnage de Desdemone des accents affadis que Rossini n'a pas inventés, M. Tamberlick a dû supporter l'inconvénient de débuter dans un opéra admirable indignement mutilé, car on a supprimé jusqu'à trois morceaux.

Pour dédommager le public d'un répertoire un peu monotone, la direction du Théâtre-Italien a eu la singulière idée d'évoquer un ouvrage que personne

ne demandait : je veux parler d'*il Crocciato in Egitto* de Meyerbeer. Le maître a fait tout ce qui était en son pouvoir pour empêcher une résurrection qui n'était désirée ni par les chanteurs, ni par les chefs qui président à l'exécution. C'est un caprice qu'a voulu se passer M. Calzado, et la loi est ainsi faite que Meyerbeer a dû subir l'affront de voir monter un opéra de sa composition avec un personnel incomplet et une exécution déplorable.

On sait qu'*il Crocciato in Egitto* a été écrit à Venise en 1824 pour Veluti, le dernier des sopranistes célèbres, Crivelli, le beau ténor qui a brillé sous le premier Empire au théâtre de l'Odéon, pour Mme Méric-Lalande et Lorenzani. En 1825, on l'a donné au Théâtre-Italien de Paris, alors sous la direction de Rossini, et il fut chanté par Mmes Pasta, Schiassetti, Mombelli, par Donzelli et Levasseur. Cet opéra, le dernier que Meyerbeer ait composé en Italie, accuse une forte imitation du style de Rossini, ce qui n'a pas empêché l'auteur de *Robert le Diable* et des *Huguenots* de révéler plus tard sa véritable originalité. Les génies méditatifs et lents à se développer, comme les Léonard de Vinci, les Poussin, ne procèdent pas comme les natures spontanées, qui tressaillent et répandent leurs parfums au premier baiser de l'aurore. Si des hommes comme Rossini ou Cimarosa semblent éclore tout à coup, comme dans un rayon de soleil, d'une poussière féconde, mais invisible, des musiciens

comme Weber ou Meyerbeer soulèvent avec plus d'efforts la terre qui les a nourris et longtemps préservés ; ce qui importe, c'est le résultat. Quoi qu'il en soit, il y a dans *il Crocciato in Egitto* des choses suffisamment intéressantes pour justifier le succès qu'il a obtenu dans toute l'Europe. Nous pouvons citer le *terzetto* du second acte : *Ah! come rapida fuggi la speme!* la romance et le *terzetto* du second acte : *Giovinetto cavaliere*, et le beau chœur pour voix d'hommes, devenu populaire : *Nel silenzio e fra l'orrore.* Bien d'autres morceaux mériteraient d'être signalés dans cet ouvrage distingué, où, sous une forte impression de la manière et du *brio* de Rossini, le génie de Meyerbeer s'annonce déjà par une phrase courte, colorée, et des chœurs dialogués qui visent au contraste dramatique. *Il Crocciato in Egitto* a été donné trois fois pour l'agrément de M. Calzado, à qui ce caprice a coûté, assure-t-on, 25 000 francs.

La saison du Théâtre-Italien s'est terminée, comme toujours, à la fin du mois d'avril, avec plus d'éclat qu'elle n'avait commencé. L'arrivée de M. Tamberlick, qui a chanté successivement dans *Otello*, *il Trovatore*, *Rigoletto*, *Poliuto*, et même une fois dans *Don Giovanni*, a ravivé la curiosité du public, qui ne manque jamais à aucun plaisir délicat qu'on lui prépare. Le Théâtre-Italien surtout, contre lequel nous élevons souvent une voix amie, comme on gronde volontiers les gens qu'on aime, est certain d'attirer la foule, et la foule

d'élite, toutes les fois qu'il donnera un vieux chef-d'œuvre passablement interprété. Nulle part à Paris on ne chante mieux qu'à la salle Ventadour, et rien ne saurait tenir lieu d'une voix humaine bien nuancée exprimant un sentiment de l'âme dans une belle phrase mélodique. Jusqu'à ce que M. Richard Wagner et les barbares qu'il traîne à sa suite aient changé tout cela, comme dit Sganarelle, l'opéra italien, avec les qualités et les défauts qui lui sont propres, sera recherché et goûté en Europe et dans le monde entier par la grande majorité du public intelligent. Voyez ce qui se passe en Allemagne : une troupe de chanteurs italiens, qui n'était pas composée d'artistes de premier ordre, a charmé pendant tout l'hiver les *dilettanti* de Berlin, de cette ville protestante et dédaigneuse, toute confite dans l'admiration de Bach, de Graun et de Mendelssohn. A Vienne, malgré les événements glorieux qui se sont passés en Italie, la musique et l'art de Cimarosa et de Rossini y ont été réinstallés, le public ne voulant pas s'accoutumer aux douceurs du *Tannhauser* et du *Lohengrin*. C'est ce que l'Allemagne peut faire de mieux dans la crise où se trouve la musique dramatique de ce grand et poétique pays, que de revenir à l'opéra italien, qui a fait l'éducation de Gluck, d'Haydn, de Mozart, de Weber même, et de tous les compositeurs qui sont parvenus à bien écrire pour la voix humaine. L'Allemagne ne perdra pas, dans ce contact avec l'art

italien, le génie grandiose et lyrique qui lui a fait créer des merveilles dans la musique instrumentale. Tant que l'on chantera dans ce monde, il faudra suivre les errements d'une nation heureusement douée par le ciel, et qui a créé pour ainsi dire la musique vocale.

Nous pouvons le répéter, parmi les représentations les plus intéressantes du Théâtre-Italien, nous devons mentionner celles du *Mariage secret* de Cimarosa, qui ne vieillit pas, celles de *Don Giovanni* qui a été pourtant donné sous les plus tristes auspices, avec des chanteurs qui, excepté Mme Alboni et Mme Penco, n'avaient que de la bonne volonté pour interpréter la langue divine de Mozart. Je ne parle ni du *Trovatore*, ni de *Rigoletto*, qui ont toujours le privilége d'attirer beaucoup de monde, ce qui ne me réconcilie pas avec les œuvres de M. Verdi, dont je n'ai jamais méconnu la flamme et les autres qualités qui distinguent son talent. Après la *Sonnambula* de Bellini, qui a servi aux débuts d'une jeune et intéressante cantatrice française, Mlle Battu, après *Sémiramide* et *Otello* de Rossini, ce sont les quatre représentations du *Poliuto* de Donizetti qui ont le plus vivement excité l'intérêt des amateurs. Dans cet ouvrage médiocre au fond et faiblement écrit, il y a deux ou trois morceaux d'élite où M. Tamberlick a été vraiment admirable. Cette année surtout, il s'est élevé plus haut que les années précédentes par l'élan, l'exaltation religieuse et la tenue

sévère qu'il a prêtés au beau caractère de Poliuto, dont l'artiste a su faire l'une de ses meilleures conquêtes. Aucun chanteur de la génération actuelle ne dit le récitatif sérieux comme M. Tamberlick. On peut affirmer que, dans cette partie très-importante de l'art, M. Tamberlick est bien supérieur à Rubini. Il me rappelle directement Garcia, qui, dans *Otello*, dans *il Barbiere di Siviglia* et dans *Don Giovanni*, n'a jamais eu son égal par la vigueur du style et l'intrépidité de la vocalisation. Une autre qualité précieuse du talent de M. Tamberlick, c'est la netteté de son articulation : dans sa bouche, la belle langue italienne a toute sa saveur; on entend chaque syllabe, appuyée fortement sur l'accent qui lui est propre. Pour les connaisseurs, c'est là un plaisir délicat qui s'ajoute au plaisir que procure la musique dramatique. Excepté M. Badiali, qui est aussi un artiste véritable, nourri des bonnes traditions, personne au Théâtre-Italien de Paris ne prononce convenablement la langue *Ove il bel si risuona*. Mme Penco, cantatrice de talent qui a fait de véritables progrès depuis qu'elle est en France, n'y a pas appris malheureusement à corriger sa prononciation, qui est vicieuse, empâtée d'euphémismes équivoques. On se demande aussi ce qui a pu engager M. le directeur du Théâtre-Italien à faire chanter ce pauvre M. Roger, à accepter une œuvre comme *Margherita la mendicante* de M. Braga, et à perdre un mois d'études et de fatigues à monter *il*

Crocciato in Egitto de Meyerbeer, malgré la volonté expresse du maître.

Après cinq mois de silence, le Théâtre-Italien, toujours dirigé par M. Calzado, dont le privilége a été prorogé jusqu'au 1er octobre 1864, a inauguré la saison le 2 octobre par *la Sonnambula* de Bellini, ce charmant oiseau de la Sicile qui serait bien heureux de savoir que l'île qui lui a donné le jour appartient maintenant à la grande patrie, l'*alma mater*, par la tradition, par le langage et par les lois politiques. La pastorale exquise de Bellini a été chantée par les mêmes artistes qui l'ont interprétée l'année dernière, par Mlle Battu, dont la voix délicate s'est encore un peu amincie, par M. Gardoni, *tenorino* frileux et transi, dont les intonations douteuses inquiètent constamment l'oreille sans que le cœur s'en trouve plus ému, et par M. Angelini, qui chante le rôle du comte avec une bonne voix de basse qui semble vouloir s'éclaircir un peu. Une Mlle Vestri, qui ne faisait pas partie de la troupe de l'année dernière, s'est chargée du rôle modeste de l'*albergatrice*, qu'elle a conduit à bonne fin avec une voix et une facilité suffisantes pour sa condition. Quelques jours après, le 7 octobre, un nouveau ténor, M. Emilio Pancani, s'est produit pour la première fois devant le public de Paris dans le rôle de Manrico du *Trovatore*. On assure que M. Pancani est né à Florence et qu'il est élève d'un professeur de chant de cette ville, nommé Romani,

qui ne lui a pas appris, dans tous les cas, à vocaliser. Après s'être essayé sur le théâtre philharmonique de Vérone, en 1848, dans un opéra de M. Verdi, *Macbeth*, M. Pancani aurait été successivement à Vienne, à Venise, à Parme et à Naples, où il est resté pendant trois ans. M. Pancani n'est plus de la première jeunesse, car je pense bien que deux fois seize printemps doivent au moins former son âge. Vigoureusement constitué, gros et nerveux, sa physionomie mâle n'exprime pas précisément les illusions de la jeunesse. Sa voix est un ténor peu étendu qui répond à la nature robuste de sa constitution, mais dont le timbre est terni, le son mat et dépourvu de rayonnement. Il chante avec plus de vigueur dramatique que de sentiment, et son talent n'a pas plus de variété que M. Verdi n'en a mis dans sa musique. Si je n'avais de la répugnance à me servir de certains mots dont on abuse depuis quelque temps parce qu'ils dispensent d'une meilleure définition, je dirais volontiers que M. Pancani est un chanteur *réaliste;* mais cela ne voudrait pas dire grand'chose, puisqu'on n'a jamais vu ni entendu un chanteur dramatique qui ne se servît pas de la voix que la nature lui a donnée, et qui voulût exprimer autre chose que les sentiments et les passions du cœur humain. Accueilli sans grand enthousiasme dans les trois ou quatre représentations qu'on a données du *Trovatore*, M. Pancani a fait reprendre, le 23 octobre, l'*Ernani* de M. Verdi

qui n'avait pas été représenté depuis deux ou trois ans. Dans cette partition d'un style peut-être encore plus tendu et plus violent que celui des autres ouvrages de M. Verdi, M. Pancani n'a obtenu ni plus ni moins de succès que dans *il Trovatore*. Il a été facilement éclipsé par Mme Penco, qui est toujours vaillante, remplie du désir de bien faire, et surtout par M. Graziani, dont la belle voix chaude et vibrante fait merveille dans le rôle de Carlo. Voilà un virtuose que la nature a traité avec magnificence, et qui, depuis dix ans qu'il chante à Paris, n'a pas ajouté une *appoggiatura* ni une inflexion nouvelle à sa manière de phraser; il apportera en Russie, où il se rend l'année prochaine, ses points d'orgue stéréotypés et son *urlo verdesco* avec lesquels il achèvera sa brillante carrière.

Ce sont là les moindres résultats de l'école de M. Verdi et de sa stridente mélopée, à laquelle, malgré la meilleure volonté du monde, je ne puis m'accoutumer. J'ai toujours rendu justice au talent incontestable de ce compositeur vigoureux et passionné, qui, depuis vingt ans, enivre l'Italie et charme l'Europe. Je n'ai méconnu ni l'éclat de ses mélodies de courte haleine, ni la puissante sonorité de plusieurs morceaux d'ensemble, ni l'originalité de certains élans de voix et de quelques formules d'accompagnement qu'on remarque dans ses meilleurs opéras; mais je ne puis pas faire que je n'aie entendu dans

ma vie les chefs-d'œuvre de Gluck, de Mozart et de Weber, de Cimarosa, de Rossini, de Donizetti et de Bellini ; je ne puis pas effacer de ma mémoire les empreintes et les souvenirs qu'y ont laissés les maîtres charmants de l'école française : Grétry, Méhul, Cherubini, Boïeldieu, Hérold et M. Auber ; secouer deux cents ans de civilisation et de tradition musicale qui m'enveloppent et sustentent mon esprit ; en un mot, il n'est pas en mon pouvoir de repousser l'influence du glorieux héritage qui m'a été laissé, et dont je suis moi-même un produit, et de ne pas préférer une page de Virgile à toute la *Pharsale* de Lucain, un dessin de Raphaël à cent tableaux modernes que je pourrais citer ; le pavillon de l'Horloge dans la cour du Louvre, à toutes les constructions qui s'élèvent dans Paris depuis cinquante ans, le *Guillaume Tell* de Rossini aux trente opéras de M. Verdi. J'entends les objections qu'on peut faire contre cette manière d'envisager les phénomènes de l'art. « N'aimez-vous pas la variété ? dira-t-on ; n'admettez-vous pas le progrès ? chaque civilisation imprime dans l'art la physionomie qui lui est propre et l'idéal de beauté qu'elle a conçu. Virgile n'a pas continué l'épopée d'Homère, et le monde moral qu'il a évoqué ne ressemble pas à celui de la *Divine Comédie* de Dante ; Raphaël a exprimé un autre idéal de beauté que celui qui inspirait Apelles ou Zeuxis ; Praxitèle ne ressemble pas à Michel-Ange,

qui lui-même ne peut-être confondu avec aucun de ses nombreux successeurs. Au théâtre et dans la musique, cette variabilité de types et d'horizons est bien plus grande encore. Qu'y a-t-il de plus dissemblable que la langue et le monde moral de Sophocle comparés au drame vaste, sanglant et compliqué, de Shakspeare? Les tragédies de Corneille et de Racine reproduisent des mœurs et peignent des caractères qui ne se trouvent pas dans l'œuvre à la fois profonde et naïve du poëte anglais. Le *Faust* de Gœthe, le *Wallenstein* de Schiller, ne ressemblent pas au drame de Shakspeare ni à la tragédie française du siècle de Louis XIV. Est-ce que l'opéra de Gluck est le même que celui de Mozart? Le *Freyschütz* de Weber n'a aucun rapport avec *Don Juan*, la manière de Rossini ne ressemble pas à celle de Cimarosa, et entre le *Freyschütz* et *Guillaume Tell* Meyerbeer a placé le type combiné de *Robert le Diable*. Le génie n'est point une force absolue qui produise seule et toujours le même résultat. Une œuvre d'art est le fruit de deux éléments qui se pénètrent et se confondent l'un l'autre : de l'inspiration individuelle de l'artiste, des mœurs et des tendances de la societé pour laquelle il travaille. M. Verdi, qui est avant tout un compositeur dramatique, n'a pas voulu et ne pouvait pas continuer simplement la manière et le style de Rossini. Doué d'un autre génie et répondant à des besoins différents, il a fait un œuvre plein de passion, qui

plaît au public et qui se joue sur tous les théâtres du monde. Vous avez eu tort de combattre, comme vous l'avez fait, le seul musicien qui reste debout depuis la mort de Donizetti, et qui maintient depuis vingt ans la souveraineté affaiblie de l'Italie. Le public a toujours raison d'applaudir ce qui lui plaît, et lorsqu'il s'amuse d'une œuvre d'art, il n'écoute guère les vaines protestations de la critique, qui n'a jamais rien empêché ni rien suscité. La variété est un besoin impérieux de l'esprit humain. Il veut sans cesse du nouveau, n'en fût-il plus au monde, car il se fatigue de tout, même de l'exquis et des pâtés d'anguille. »

Je ne pense pas avoir affaibli le langage que tiennent les admirateurs de M. Verdi. Il ne serait pas difficile, cependant, de leur prouver qu'on peut être d'un avis différent sans méconnaître le prix de l'objet qui excite leur enthousiasme. La critique, pourrait-on leur répondre, n'a pas les prétentions ridicules qu'on lui prête ; elle sait fort bien qu'il n'est dans son pouvoir ni d'empêcher la rivière de couler ni de créer la vie là où le souffle de Dieu n'a pas passé. Puissance préventive, la critique, quand elle est exercée avec mesure et sagacité, éveille le goût, établit l'ordre dans les choses de l'esprit, excite les forts, soutient les faibles et quelquefois ramène aussi les égarés. La critique ne crée pas les principes sur lesquels s'appuient ses jugements, elle les tire de l'his-

toire et des œuvres accomplies par l'esprit humain. Ou bien il faut admettre que le juste et l'injuste, le faux et le vrai, le beau et le laid, ne sont que des mots portant avec eux une signification arbitraire, et alors il n'y a plus que des sensations qui se valent et qui ne se discutent pas; ou il faut reconnaître avec le genre humain que l'erreur est possible et que l'homme possède en lui des notions, des pressentiments de ce qui est juste, beau et vrai. Le temps développe ces notions; ces pressentiments de la conscience naïve deviennent des faits et se transforment en monuments, et ces monuments accumulés marquent les différentes civilisations qui se succèdent sur la terre. En se plaçant à ce dernier point de vue, et il est difficile, pour ne pas dire impossible, d'en choisir un autre sans détruire les bases de toute crédibilité, la critique a une mission parfaitement définie, et son rôle est assez important pour qu'elle ne désire pas en remplir un plus élevé. Armée des principes immuables qui gouvernent l'esprit humain, éclairée par l'histoire et la connaissance des procédés qui constituent la tradition de chaque art, la critique, qui n'est autre chose que la raison revêtue de sensibilité, a le droit de dire, même au génie, qu'il se trompe, et que l'œuvre qui lui attire de si éclatantes acclamations ne vaut pas le prix qu'on y attache. La critique peut aller plus loin encore, en devançant le goût d'une nation, en chassant à coups de fouet, comme

l'a fait Boileau, les mauvais poëtes et les mauvais écrivains qui encombrent la voie publique et qui usurpent la place et les honneurs du vrai mérite, en exaltant l'orgueil d'un peuple à secouer le joug de l'imitation pour se créer une littérature nationale, comme l'a fait Lessing, en Allemagne. Ce serait un beau travail, digne d'un esprit lumineux, comme M. Sainte-Beuve, que d'écrire l'histoire de la critique depuis son fondateur Aristote, passant à travers l'école d'Alexandrie, le siècle d'Auguste, la Renaissance, les seizième et dix-huitième siècles, jusqu'à la période d'épanouissement de 1825, où sa voix a poussé une note qui fait partie intégrante de ce beau concert de la jeunesse triomphante. Il lui serait facile de prouver combien cette noble faculté de l'esprit a été utile à la civilisation en éclairant le génie, en divulguant ses secrets, en propageant les bonnes doctrines, en vulgarisant les chefs-d'œuvre qui doivent exciter une éternelle admiration. Pour rentrer dans le sujet qui nous occupe, il prouverait que, sans les vives et justes semonces de la critique, Rossini n'aurait pas donné au monde *Guillaume Tell*.

M. Verdi n'est pas un grand musicien; la langue qu'il s'est faite est violente et souvent grossière; il écrit mal, il ignore à peu près l'art si important de développer une idée et d'en tirer les conséquences légitimes; il brusque tous les effets, il violente les passions au lieu de les évoquer avec ménagement; ses

personnages sont presque toujours en fureur et le poignard à la main. Les mélodrames monotones et sanglants de M. Verdi ont gâté le goût de l'Italie, ils lui ont désappris le rire, à elle qui riait si bien! Ils lui ont fait perdre les belles traditions de l'art de chanter, et ont excité dans une nation admirablement douée, mais paresseuse et passablement ignorante, un orgueil insensé. Les imitateurs de M. Verdi ne sont pas tolérables, parce que la manière du maître est tout individuelle, et que lui-même ne pourrait pas se modifier; il n'y a que le génie, secondé par la science, qui puisse se renouveler et se transformer, et M. Verdi n'est qu'un homme de talent qui a de la pratique sans véritable savoir. Sa musique produit sur le public l'effet que produit une étoffe rouge qu'on montre au taureau : elle l'enivre d'une sonorité confuse, surexcite la sensibilité matérielle et le rend incapable de goûter les qualités d'un art supérieur qui parle à l'imagination, éveille la fantaisie et pénètre doucement dans les profondeurs de l'âme. Voilà ce que nous écrivons depuis dix ans, sans que les succès de l'auteur d'*Ernani*, de *Rigoletto* et d'*il Trovatore*, aient pu ébranler nos convictions. Nous ne contestons pas au public le plaisir qu'il éprouve à entendre certains opéras de M. Verdi, mais nous nous permettons de lui dire qu'il se trompe sur la qualité et le mérite de l'objet qui le flatte, aussi bien que sur la nature du plaisir esthétique ou moral qu'il éprouve.

M. Pancani, qui n'était ici qu'un oiseau de passage, comme l'avait été Giuglini l'année dernière, est parti pour la Havane. Pour nous consoler de cette perte, qui n'en est pas une, le Théâtre-Italien a repris de nouveau, le 30 octobre, l'adorable chef-d'œuvre de Cimarosa, *il Matrimonio segreto*. Voilà de la musique jeune, éternellement jeune ! Le jour où cet ensemble de grâce, de sentiment et de gaieté qui s'élève comme une aurore de l'âme satisfaite, et ne jaillit pas de la malice de l'esprit, le jour où cette simple histoire d'une famille honnête que trouble momentanément un amour printanier et discret, ne sera plus comprise que par quelques amateurs attardés, une triste révolution se sera accomplie dans l'art musical et dans l'ordre moral. Nous n'en sommes pas encore là, Dieu merci ! Chanté par MM. Zuchini et Badiali, Mmes Alboni, Penco et Battu, qui s'est chargée du rôle d'Elisetta, *le Mariage secret* a été accueilli avec faveur. L'Alboni est charmante dans le personnage de Fidalma, auquel elle a restitué un air délicieux qu'on ne chantait plus depuis longtemps :

È vero che in casa
Io son la padrona.

Elle le dit avec esprit et avec une douce ironie qui sied à sa bonne figure souriante et épanouie. Deux autres morceaux ont été réintégrés dans la partition de Ci-

marosa, un trio et un air d'Elisetta, que Mlle Battu chante avec goût et dont je ne hais pas, au contraire, les formes un peu vieillies. Mais quel triste Paolino que M. Gardoni ! quel malaise on éprouve à lui entendre estropier l'air incomparable de : *Pria che spunti in ciel l'aurora !* il en passe la moitié, que ne le supprime-t-il tout entier, comme on supprime le duo pour basse et ténor : *Signor, deh! concedette*, entre le comte et Paolino! Mme Penco, qui étudie beaucoup, qui s'efforce, depuis qu'elle est à Paris, de mériter de plus en plus la faveur des dilettanti, est fort bien dans le rôle de Carolina, dont elle fait ressortir la partie tendre et l'indignation honnête. Elle chante surtout le beau récitatif cantabile du second acte avec ampleur et d'un style élevé. A tout prendre, l'exécution du *Matrimonio segreto* a été suffisante, et le chef-d'œuvre de Cimarosa, qui en a fait bien d'autres, a produit un heureux effet.

L'administration du Théâtre-Italien, plus vigilante et plus active qu'elle ne l'a jamais été, est revenue cette année à ses vieilles amours en rengageant MM. Mario et Ronconi, d'*antichissima memoria.* Ils ont fait tous deux leur réapparition, le 4 novembre, dans *il Barbiere di Siviglia.* La surprise du public nombreux qui remplissait ce jour-là la salle Ventadour, a été plus grande que l'émerveillement; on a trouvé M. Mario plus jeune de visage que de talent, et sa voix, qui jadis aurait attendri les monstres, plus

entamée que jamais. Il ne possède plus que quelques notes du beau clavier qui nous a charmé pendant tant d'années, il raccourcit presque tous les morceaux, il respire à chaque syllabe et ne chante pas souvent juste. M. Ronconi, qu'on n'a pas entendu à Paris depuis dix ans, a voulu compenser ce qu'il a perdu par un excès de zèle, et dans le rôle de Figaro il a dépassé les limites du vrai comique pour tomber dans le burlesque. Le public s'est montré peu touché des efforts de MM. Mario et Ronconi pour remplacer la musique de Rossini par un dialogue trop vif et des lazzi peu dignes du Théâtre-Italien. J'engage aussi M. Angelini, dont la voix de basse est solide, à ne pas faire plus d'esprit qu'on ne lui en demande dans le rôle de Basile et dans l'air de *La calumnia*, qu'il ne chanterait pas mal, s'il voulait être modeste. La modestie, qui est une vertu théologale, conviendrait aussi à M. Bonnetti, le chef d'orchestre, qui précipite tous les mouvements, ne fait observer aucune nuance, et fait de la musique du *Barbier de Séville* un hachis de notes sans forme et sans couleur. M. Bonnetti ne comprend bien que la musique de M. Verdi, et lorsqu'on ne comprend que cela, on n'est pas un bon chef d'orchestre. Ne cessons pas de répéter ce lieu commun, que la puissance de la musique, comme celle de tous les arts, est tout entière dans l'observation des nuances, et que sans les nuances qui constituent le caractère d'une œuvre, la musique n'a plus

que des effets grossiers de rhythme et de sonorité dont on est bientôt fatigué.

M. Mario a été plus heureux dans *Rigoletto*, où il chante le rôle du duc de Mantoue avec beaucoup de distinction et de soin. Sa voix nous a paru moins fatiguée et moins hésitante dans cette œuvre de M. Verdi, dont on a fait répéter le beau quatuor du quatrième acte. Mlle Battu aussi, dans le personnage gracieux de Gilda, qu'elle abordait pour la première fois devant le public, s'est montrée habile et intelligente, si ce n'est suffisamment passionnée. A tout prendre, l'administration de M. Calzado, dont le privilége a été prorogé jusqu'au mois d'octobre 1864, paraît animée d'un vif désir de satisfaire le goût des amateurs par une plus grande variété dans le répertoire. La troupe qu'elle a réunie cette année, et qui se compose d'artistes comme MM. Mario, Graziani, Badiali, Zucchini, Ronconi, Angelini, Mmes Alboni, Penco et Battu, est l'une des meilleures qu'on puisse avoir par ce temps d'extrême concurrence où cent théâtres se disputent, au poids de l'or, le peu de virtuoses que produit l'Italie. Il ne manque vraiment à la troupe qui dessert cette année le Théâtre-Italien de Paris qu'un bon chef d'orchestre qui ait l'intelligence des mouvements et des nuances, qu'un *maestro* qui sache faire respecter l'esprit de l'œuvre qu'on interprète.

M. Ronconi aussi a voulu se faire entendre dans

Rigoletto, dont il a joué le rôle avec une remarquable énergie, particulièrement la scène finale du troisième acte. Je dis qu'il l'a joué et non chanté, car M. Ronconi n'a plus une seule note musicale au fond de son gosier tari.

Le 4 décembre on a repris au Théâtre-Italien le charmant petit opéra de M. de Flotow, *Marta*. C'est de la musique légère, gracieuse, facile, qu'on écoute avec plaisir et sans contention d'esprit. Mme Alboni et M. Graziani y sont à merveille. La *Semiramide* de Rossini a succédé à *Marta*, et l'exécution de ce magnifique chef-d'œuvre n'a presque rien laissé à désirer. Mme Penco, qui chante le rôle important de la reine de Babylone avec plus d'énergie que de puissance, a eu cependant d'heureux moments, surtout dans l'admirable finale du premier acte. Mme Alboni est un Arsace un peu trop élégiaque, peut-être, mais quelle perfection dans les détails, et comme elle chante sa partie dans le fameux duo du second acte avec Sémiramis! M. Badiali est un artiste de grand talent qui n'a qu'un seul défaut dans le rôle d'Assur, celui de ne plus avoir vingt-cinq ans. Sa voix de basse est encore étonnamment bien conservée, et tout dans son style indique la belle école italienne dont il est un digne représentant. Les représentations de *Semiramide* ont été les plus intéressantes du Théâtre-Italien.

C'est encore là qu'il faut aller si l'on veut entendre une voix humaine conduite avec art et des mor-

ceaux d'ensemble exécutés avec soin. On pourrait pardonner au Théâtre-Italien bien des témérités, comme *Margherita la mendicante*, s'il nous donnait les vieux chefs-d'œuvre de son répertoire, interprétés par des virtuoses qui en connussent l'esprit et le style, si différent de celui qui règne dans les opéras modernes. Avec une demi-douzaine de chefs-d'œuvre, comme *Don Giovani* et *le Nozze di Figaro*, de Mozart, *il Matrimonio segreto*, de Cimarosa, *il Barbiere di Siviglia*, *la Gazza ladra*, *Otello*, de Rossini, *Don Pasquale* et *la Lucia*, de Donizetti, *la Sonnambula*, *la Norma*, de Bellini, entremêlés des meilleurs ouvrages de M. Verdi, tels qu'*il Trovatore* et *Rigoletto*, convenablement chantés, le Théâtre-Italien serait le rendez-vous préféré de tous les dilettanti distingués de Paris.

IV

THÉÂTRE-LYRIQUE.

Philémon et Baucis, opéra en trois actes de M. Gounod. — *Gil Blas*, opéra en cinq actes de M. A. Semet. — *Fidelio*, de Beethoven. — Reprise des *Rosières*, opéra en trois actes, d'Hérold. — *Crispin rival de son maître*, opéra en un acte de M. Sellenick. — L'*Auberge des Ardennes*, opéra en un acte, de M. Hignard. — Reprise des *Dragons de Villars*, opéra en trois actes, de M. Aimé Maillart. — Reprise du *Val d'Andorre*, opéra en trois actes, de M. Halévy. — Reprise d'*Orphée*, de Gluck. — *Les Pêcheurs de Catane*, opéra en trois actes, de M. Aimé Maillard.

Le Théâtre-Lyrique, qui a rendu tant de bons services à l'art musical, est dans une situation difficile. L'année dont nous enregistrons les hauts faits, ne lui a pas été aussi favorable que les années précédentes. Il lui faut toujours un succès de premier ordre pour exister, et l'on ne rencontre pas aisément des chefs-d'œuvre comme *Obéron*, *les Noces de Figaro* et *Orphée*, pour attirer, à l'une des extrémités de Paris, le monde choisi qui sait apprécier une œuvre musicale. Le

directeur actuel de ce théâtre, M. Rety, qui a succédé à M. Carvalho, n'a pas eu le temps encore de réparer les pertes que lui ont occasionnées *Fidelio*, de Beethoven, et des ouvrages estimables comme *Philémon et Baucis*, de M. Gounod, et *Gil-Blas*, de M. Semet.

Livré à ses propres forces, confiné dans un quartier qui est loin du centre de l'activité parisienne, exploitant un genre de plaisir distingué qui ne s'adresse qu'à un petit nombre d'amateurs, le directeur du Théâtre-Lyrique est toujours à la veille de se dire : *Il faut vaincre ou périr*. Il ne peut pas supporter longtemps des pertes auxquelles tous les théâtres sont exposés, mais surtout les théâtres lyriques, qui ont des frais considérables. Ne serait-il pas à désirer qu'un théâtre aussi utile au développement de la musique dramatique en France, qu'un théâtre qui a fait revivre sous nos yeux des chefs-d'œuvre dédaignés par les théâtres subventionnés, qu'un théâtre enfin qui cherche ses moyens de succès dans l'exhibition des belles choses qui élèvent l'âme et forment le goût des nouvelles générations, reçût un encouragement quelconque soit de l'État, soit de la ville de Paris? Sans médire du gouvernement, on peut affirmer qu'il y a de l'argent plus mal employé que la somme modique qu'on accorderait à soutenir un théâtre qui a fait entendre à tout Paris, à l'élite de la France et de l'Europe les sublimes accents d'*Orphée*, la grâce

incomparable, la tendresse et la douce gaieté qui caractérisent *les Noces de Figaro* et *l'Enlèvement au sérail*, les poétiques effusions et les mystérieux effets d'*Obéron* et d'*Euryanthe*, sans oublier les profondes émotions qu'a produites *Fidelio* sur ceux qui étaient dignes de les ressentir.

Après le grand succès d'*Orphée* et de Mme Viardot, qui s'est prolongé jusqu'aux premiers mois de cette année, après un petit opéra en un acte, *Ma tante dort*, qui a été donné le 21 janvier et dont la musique est de M. Caspers, le Théâtre-Lyrique a livré à la curiosité publique, le 18 février, *Philémon et Baucis*, opéra en trois actes, de M. Gounod. C'est toujours en tremblant que je vois des faiseurs de bouts-rimés porter la main sur un de ces sujets délicats qui appartiennent au trésor poétique de l'humanité. Si le despotisme n'était une chose haïssable qui pervertit le cœur et la pensée de celui qui l'exerce, on voudrait parfois pouvoir interdire à des esprits grossiers de toucher à ces pieuses légendes, plus vraies que l'histoire, qui racontent les merveilles du sentiment. Ce n'est point Ovide ni La Fontaine qui ont créé ce beau conte d'or de l'amour dans le mariage, du bonheur dans la simplicité; c'est le cœur humain, c'est l'imagination ravie des premières générations. N'est-ce pas la marque de notre noble nature que d'apprécier le bien au milieu de l'abjection, de concevoir le bonheur et de respecter la modération des désirs

au sein du faste et de la fausse grandeur? Aussi le poëte a-t-il été l'interprète du genre humain en écrivant ces vers charmants que tout le monde sait par cœur :

Ni l'or ni la grandeur ne nous rendent heureux.
Ces deux divinités n'accordent à nos vœux
Que des biens peu certains, qu'un plaisir peu tranquille,
Des soucis dévorants c'est l'éternel asile....

C'est MM. Jules Barbier et Michel Carré qui se sont chargés d'approprier pour le théâtre le sujet de *Philémon et Baucis*, qui ne pouvait guère contenir qu'un acte de douce rêverie et d'immortelles espérances. On assure que telle avait été d'abord leur pensée; mais l'appétit est venu en mangeant, comme on dit, et ils ont délayé, en trois actes, une fable qui ne renferme que deux situations tout au plus. Ils ont donné à Jupiter pour compagnon de voyage sur la terre, non pas Mercure, son messager habituel, mais Vulcain, ce dieu disgracié par le Destin, auquel ils ont prêté toutes les vulgarités qui traînent dans les plus mauvais vaudevilles sur les maris malheureux. Jupiter ne cesse de s'amuser des mésaventures conjugales de son confrère en divinité, qui lui répond avec une brusquerie malséante de la part d'un habitant du sombre empire parlant au souverain maître de l'Olympe. Ces lazzi de mauvais goût, qui ne font rire que les comparses cachés au fond du

parterre *pour allumer la gaieté des badauds*, sont accompagnés d'un dénoûment qui appartient à l'imaginative de MM. Jules Barbier et Michel Carré. Philémon et Baucis, pour récompense de leurs vertus et de l'hospitalité qu'ils ont offerte de si bon cœur aux dieux voyageurs, ne sont plus changés l'un en chêne et l'autre en tilleul : ils reçoivent de Jupiter reconnaissant un bien plus précieux que l'immortalité, la jeunesse. Jupiter, en voyant Baucis revenue au printemps de ses jours, se prend d'un beau caprice pour sa faible créature, qui, enivrée d'un grain de coquetterie, comme Zerline dans *Don Juan*, hésite un peu entre le bonheur domestique et l'idéal qui la sollicite à s'envoler vers l'espace libre de la passion. Cette scène de vaudeville, où le maître des déesses joue le rôle d'un sot éconduit par une petite fillette, est de la pure invention de MM. Jules Barbier et Michel Carré, qui, depuis dix ans qu'ils écrivent pour le théâtre, n'ont pu encore faire une pièce viable qui dépasse les proportions des *Noces de Jeannette*. Et voilà les poëtes qui devaient faire vite oublier ce *bourgeois* de Scribe, qui a fait cent pièces, comiques ou sérieuses, les unes plus amusantes que les autres !

Le premier tort de M. Gounod, en acceptant ce *libretto* ennuyeux de ses collaborateurs habituels, c'est de ne l'avoir pas jugé à sa juste valeur. Dépourvue d'incidents, la donnée de *Philémon et Baucis* ne pouvait offrir qu'un thème très-court et sans grande

variété possible. Le second tort du compositeur de cette idylle antique, changée en un conte grivois digne de figurer sur les planches des Bouffes-Parisiens, c'est de n'avoir pas su profiter de deux ou trois situations qui s'y trouvent indiquées tant bien que mal. C'est un malheur qui arrive bien souvent à M. Gounod de laisser échapper l'instant propice, et de s'attarder, comme on dit, aux bagatelles de la porte, au lieu de pénétrer dans le cœur de la situation. Dans *Faust*, dans *le Médecin malgré lui*, dans *la Nonne sanglante*, il se trouve des scènes éminemment propres au développement de la veine musicale, que M. Gounod a complétement manquées. Nous aurons occasion de faire la même remarque dans *Philémon et Baucis*.

L'ouverture n'est qu'une courte introduction d'un caractère pastoral qui se compose d'une petite phrase confiée au hautbois et reprise par l'orchestre tout entier. C'est un joli prélude d'instruments imitant le ramage des *pifferari* romains. Le premier duo entre *Philémon et Baucis* exprimant le bonheur d'une union si longue et si parfaite :

> Aimons-nous jusqu'au jour suprême
> Où la mort doit fermer nos yeux !

est un morceau agréable, bien modulé dans l'ensemble des deux voix, empreint d'un sentiment doux et placide qui est l'accent familier à la muse de

M. Gounod. Le chœur qu'on entend au loin, chœur joyeux des habitants de la ville impie, n'a rien de remarquable, si ce n'est la persistance de deux notes du cor qui vous taquinent l'oreille. Nous ne pouvons citer du trio qui vient après, entre Jupiter, Vulcain et Philémon, que quelques accords d'une harmonie finement burinée. Quant aux couplets de Vulcain :

Au bruit des lourds marteaux d'airain,

cela m'a paru plus baroque que comique, dépourvu de verve et d'originalité. La scène de la table entre les deux vieux époux au cœur hospitalier, Jupiter et Vulcain, aurait pu donner lieu à un beau quatuor que M. Gounod n'a pas su écrire, et qui aurait mieux valu que la mauvaise plaisanterie de la fable de La Fontaine, *le Rat de ville et le Rat des champs*, que débite Baucis. L'espèce de récitatif par lequel Jupiter se fait connaître aux hôtes qui l'ont si pieusement accueilli, est encore de cette vague mélopée sans caractère dont il semble que M. Gounod ne puisse pas se dépêtrer; qu'il y prenne garde, cela ressemble moins à un parti pris d'un certain genre de déclamation qu'à de l'impuissance de trouver une idée musicale bien délimitée.

Le second acte transporte la scène chez le peuple voluptueux destiné à périr bientôt par la colère des dieux. Il est précédé d'une introduction ou entr'acte symphonique très-piquant et délicatement instru-

menté, bien que le motif sur lequel repose le travail de M. Gounod rappelle une idée déjà connue et qui appartient à M. F. David. Cet entr'acte sera entendu de nouveau comme air de danse dans l'orgie qui va suivre, et dont le tableau est la reproduction presque exacte de celui de M. Couture, *les Romains de la décadence*. Nous dirons sans détour que la musique de tout le second acte, qui heureusement n'est pas long, est d'une grande faiblesse, et que nous n'y avons remarqué que le second chœur qui forme le finale de cette flasque peinture de voluptés morbides dont les théâtres abusent et dont ils fatiguent le public. Ce chœur chanté par les *bacchantes* a du caractère, mais on peut reprocher à M. Gounod d'avoir cherché avec obstination des harmonies singulières visant à l'archaïsme dont la musique dramatique n'a vraiment que faire.

C'est au troisième acte que se trouvent les meilleurs morceaux de la nouvelle partition de M. Gounod. Redevenus jeunes, les deux époux modèles expriment dans un duo agréable, qu'on voudrait plus passionné et d'un style plus large, le ravissement qu'ils éprouvent de pouvoir recommencer la vie. C'est plutôt un joli nocturne qu'une scène d'amour ardent, comme la situation l'aurait exigé. Nous en dirons autant des couplets galants que Jupiter adresse à Baucis, dont il s'est épris comme un étudiant de première année : c'est froid et peu digne du personnage

à qui l'on fait débiter de pareilles fadaises. L'air de Baucis :

O riante nature !

est charmant dans la première phrase, qui est une mélodie délicate ; mais la suite du morceau ne contient que de jolis détails de vocalisation habilement appropriés à l'organe et au talent de Mme Carvalho. Telles sont aussi les qualités du duo entre Jupiter et Baucis, duo agréable qui manque d'ampleur et de passion. C'est le défaut qu'on peut reprocher à tout l'opéra de *Philémon et Baucis.*

C'est par les détails, par des harmonies ingénieuses et la distinction cherchée de certains accompagnements que se recommande la nouvelle production de M. Gounod. Or les détails de la forme, les ciselures de l'instrumentation, les mièvreries du style ne suffisent point pour faire vivre une composition dramatique où la passion, les idées franches et la variété des couleurs ne brillent que par leur absence. Aussi n'avons-nous pas cru à un succès durable de *Philémon et Baucis*, et ce mécompte, qui ne s'est que trop bien réalisé, ne doit pas être attribué entièrement aux auteurs du *libretto*. Réduite en deux actes, tout au plus, la fable de Philémon et Baucis, traitée par un musicien aussi réellement distingué que M. Gounod, aurait pu devenir un petit chef-d'œuvre d'élégance, une bucolique remplie du parfum et de la douce rêverie de la poésie antique. L'exécution de *Philémon et Baucis* a été

convenable. M. Froment a chanté et joué avec goût le rôle de Philémon, M. Battaille a tiré un assez bon parti du personnage ingrat de Jupiter. Quant à Mme Carvalho, elle a été dans le rôle de Baucis ce qu'elle est partout, une cantatrice habile, qui a le tort d'assumer sur elle un trop lourd fardeau. La partition de *Philémon et Baucis* a été gravée et publiée par l'éditeur M. Choudens.

Après l'opéra de M. Gounod, le Théâtre-Lyrique a donné, le 24 mars, la première représentation d'un nouvel ouvrage en cinq actes, sous le titre appétissant de *Gil Blas*. Quel sujet pour un opéra-comique! me disais-je avant d'avoir vu le scenario informe de MM. Michel Carré et Jules Barbier. C'est toute une épopée de la vie que cet admirable roman de Lesage qui renferme les situations les plus vraies, les plus variées, les plus tendres et les plus comiques du monde. Les caractères originaux y abondent, et il ne faut qu'une main un peu industrieuse pour extraire d'une mine aussi riche les éléments d'une pièce intéressante propre à évoquer la fantaisie d'un musicien. MM. Michel Carré et Jules Barbier en ont jugé autrement, et au lieu de combiner une action quelconque avec une ou deux des situations les plus intéressantes du livre, ils ont trouvé plus commode de verser sur la scène tout le roman de Gil Blas, moins l'esprit, la gaieté et le style de Lesage. Les cinq actes du Théâtre-Lyrique résument donc toute la vie de Gil Blas, qu'on voit

passer comme dans une lanterne magique, depuis la caverne où règne le capitaine Rolando, jusqu'à l'antichambre du premier ministre de toutes les Espagnes. De plus, MM. Michel Carré et Jules Barbier ont imaginé de confier ce personnage multiple et divers à une femme, et c'est Mme Ugalde qui a été chargée de traduire la verve, la gaieté, les émotions tendres et quelquefois profondes du héros de Lesage. Décidément il est encore plus difficile de faire une bonne pièce de théâtre, à ce qu'il semble, que de rencontrer un compositeur qui ait des idées et du savoir.

La musique qu'a inspirée le fastidieux canevas de MM. Michel Carré et Jules Barbier est l'œuvre de M. T. Semet, qui a déjà produit au Théâtre-Lyrique *les Nuits d'Espagne* et *la Demoiselle d'honneur*, deux ouvrages qui, sans obtenir un véritable succès, ont été remarqués. Nous n'avons que peu de chose à dire de l'ouverture de *Gil Blas*, qui est une imitation affaiblie de la manière de M. Auber, ainsi que l'inévitable chœur à boire, précédé des couplets que chante Gil Blas pour mieux endormir les brigands dont il est prisonnier. La consultation du docteur Sangrado, au second acte, n'a pas été bien comprise par M. Semet : il lui a manqué une bonne idée et le savoir nécessaire pour tirer de cette situation assez comique un de ces morceaux de facture que savent écrire les maîtres. Nous ne cesserons de dire qu'on ne fait pas un bon

morceau d'ensemble avec des dialogues isolés et des lambeaux de récitatif. Les couplets que chante Gil Blas, et il en chante beaucoup, ne valent pas à mon avis la romance de Gil Blas à Aurore :

Et si c'est un rêve,
Laissez-moi rêver,

où il y a de la grâce. De nouveaux couplets, au troisième acte, chantés très-spirituellement par Mlle Girard, qui représente la soubrette Laure, ont été fort applaudis, bien qu'on n'y trouve de remarquable qu'une de ces piperies de rhythme dont l'effet est assuré.

Nous estimons ces choses-là ce qu'elles valent, et nous donnons la préférence au duo qui termine le troisième acte, entre Gil Blas et Laure la caméristе, duo en style syllabique dont l'auteur abuse, comme il abuse des mouvements rapides, qui règnent dans toute la partition. C'est au quatrième acte que se trouve le meilleur morceau de tout l'ouvrage : nous voulons parler de la sérénade que chante Gil Blas à la porte d'une auberge en s'accompagnant de la mandoline. Le refrain surtout a une morbidesse et une couleur vraiment espagnoles dans la bouche de Mme Ugalde. Nous pourrions encore citer au cinquième acte un chœur pour voix d'hommes en mouvement syllabique et la romance d'un accent attendri, que chante Gil Blas, qui ne cesse de chanter et d'abuser de la permission.

A vrai dire, l'opéra de *Gil Blas* est plutôt une collection de couplets, d'ariettes plus ou moins piquantes destinées à servir à l'exhibition du principal personnage, qu'une œuvre dramatique qui puisse rester longtemps au théâtre. La partition de M. Semet n'est pas moins décousue et composée de pièces et de morceaux que le *libretto* informe qui lui a servi de thème. Il manque évidemment à M. Semet, qui rencontre parfois d'assez jolis motifs, l'art de les développer et de les compléter par des accessoires bien choisis. On sent que, dans les morceaux d'ensemble surtout, l'auteur de *Gil Blas* est embarrassé des personnages qui posent devant lui, et qu'il ne sait trop comment les grouper dans une idée mère qui n'étouffe pas l'individualité des caractères. En un mot, il ne sait pas encore suffisamment écrire pour remplir le cadre d'un opéra en cinq actes. Toutefois le nouvel ouvrage de M. Semet, qui a obtenu une quarantaine de représentations, le recommande de plus en plus à l'attention de la critique.

Il a été suffisamment démontré que c'est pour les beaux yeux de Mme Ugalde que *Gil Blas* a été créé et mis au monde. Nous ne pensons pas que les auteurs aient été bien inspirés de faire un aussi grand sacrifice à une artiste de talent sans doute, mais dont la verve un peu commune ne compense pas le goût et la voix qui lui manquent. Mlle Girard a été piquante dans le rôle de la cameriste Laure. Les chœurs

et l'orchestre ont eu de l'ensemble. La partition de *Gil Blas* a été gravée et publiée.

Le Théâtre-Lyrique, après avoir épuisé la curiosité du public avec l'*Orphée* de Gluck, a osé s'attaquer à une œuvre bien autrement difficile, au *Fidelio* de Beethoven, le seul opéra qui soit sorti des mains de ce grand et magnifique génie. *Fidelio*, en effet, n'a pas les grâces faciles des ouvrages de Mozart, ni des chefs-d'œuvre de Gluck. C'est une œuvre complexe qui renerme de grandes beautés, mais dont la contexture mélodique n'est pas d'un accès facile. Il faut de grandes et puissantes voix pour chanter les principaux rôles de *Fidelio* qui, même en Allemagne, n'a jamais obtenu un succès franchement populaire équivalent à celui de *la Flûte enchantée* ou du *Freyschütz* de Weber. Les circonstances qui ont donné lieu à la naissance de *Fidelio*, que le maître a retouché jusqu'à trois fois, méritent d'être rapportées.

C'est le 20 novembre 1805 que la première représentation de *Fidelio* s'est donnée sur un théâtre de Vienne. Beethoven avait alors trente-cinq ans, et il avait déjà produit assez d'œuvres puissantes, ne fût-ce que la *Symphonie héroïque*, pour exciter l'admiration des connaisseurs. Beethoven fut engagé à composer un opéra par un certain Braun, directeur du théâtre privilégié *an der Wien*, à qui l'oratorio, *Christ au mont des Oliviers*, avait inspiré la confiance que le grand maître pourrait également réussir dans une

composition dramatique. On lui fit proposer le sujet de l'*Amour conjugal* qui était emprunté à un opéra français de Gaveaux, paroles de Bouilly, donné au théâtre Feydeau en 1799. Le compositeur italien Paer avait également traité ce même sujet sous le titre de *Leonora*. Ce fut le poëte dramatique Joseph Sonnleithner qui arrangea le *libretto* allemand soumis à Beethoven. Il le trouva à son goût et se mit bravement à l'ouvrage. Dans l'intervalle, un grand événement s'était accompli : l'armée française avait passé le Danube, elle pénétrait dans la ville de Vienne le jour même de la première représentation. Le parterre était rempli d'officiers français qui n'étaient certainement pas préparés par leur éducation à goûter une pareille musique. Aussi *Fidelio* n'eut-il d'abord que trois représentations. On le reprit le 27 mars 1806, réduit en deux actes avec le titre de *Leonora*. Beethoven ajouta à la partition primitive un nouvel air avec chœurs pour Pizarre, et supprima le duo entre Marceline et Léonore, avec accompagnement de violon solo, ainsi qu'un trio comique entre Marceline, Rocco et Jaquino. L'opéra fut donné jusqu'au 10 avril de la même année, et puis retomba dans l'oubli jusqu'en 1814. En effet, dans le mois de mai 1814, *Fidelio* fut repris et représenté plusieurs fois, d'abord au bénéfice de deux artistes attachés au théâtre de la cour, puis au bénéfice de Beethoven lui-même, qui conduisit en personne l'exécution. Le maître retoucha en-

core la partition. Il écrivit un nouvel air de ténor pour Florestan, l'une des deux ouvertures en *mi majeur* et deux autres morceaux : un air pour Rocco et le grand air de Léonore, avec l'accompagnement des trois cors obligés. Cette reprise de *Fidelio* paraît avoir été assez brillante, grâce surtout aux artistes remarquables qui étaient chargés des premiers rôles. C'est Mme Milder, l'une des meilleures cantatrices dramatiques de l'Allemagne, qui a créé dans l'origine, en 1805, le rôle de Fidelio, qu'elle a chanté également en 1814. Celui de Pizarre fut rempli par Vogel, et la partie de Rocco fut chantée par Weinmüller, comédien et chanteur accompli, à ce que dit le biographe de Beethoven à qui nous empruntons ces détails. Ce fut un Italien nommé Radichi qui chanta avec beaucoup de goût le rôle difficile de Florestan. Huit ans après, en 1822, *Fidelio* reparut pour la troisième fois, et cette reprise donna lieu à une scène douloureuse qui mérite d'être racontée.

Le nouveau directeur du théâtre de Joseph Stadt, Charles-Frédéric Hensler, auteur d'une foule de pièces très-populaires en Allemagne, était depuis longtemps en relation avec Beethoven. Hensler conçut le projet d'inaugurer sa direction par une représentation extraordinaire pour l'anniversaire de la naissance de l'empereur d'Autriche François II. Hensler choisit pour cette solennité *les Ruines d'Athènes*, dont on revit le texte, qui était de Kotzebue.

Beethoven fut également prié d'ajouter quelque chose de nouveau à cette cantate symbolique, qu'il avait composée en 1812 pour une fête semblable, donnée au théâtre de Pesth. Il composa pour cette circonstance l'ouverture des *Ruines d'Athènes*, qu'on exécute à la Société des concerts. Le jour de la représentation, Beethoven était assis au piano, ayant à ses côtés le chef d'orchestre Glaeser, qui était chargé de transmettre les mouvements du compositeur. Malheureusement les mouvements indiqués par Beethoven n'étaient ni assez précis, ni assez facilement intelligibles pour des artistes qui étaient sur la scène, et l'exécution de l'œuvre se ressentit beaucoup de ce manque d'équilibre dans les commandements du chef. Le public, néanmoins, ne fut pas trop mécontent, et fit à Beethoven un accueil enthousiaste. Il dut paraître sur la scène accompagné du directeur.

Le succès de cette soirée donna l'idée à la direction de reprendre *Fidelio* pour le bénéfice de Mme Schroeder-Devrient, une grande cantatrice dramatique qui, après la Milder, est celle qui a le mieux réussi dans le rôle difficile de Léonore. Beethoven, ne sachant s'il devait encore se hasarder à présider lui-même à l'exécution de son opéra, consulta quelques amis, qui tous furent d'un avis contraire. Beethoven cependant ne se laissa pas persuader, et le jour de la répétition générale, on le vit

apparaître à la tête de l'orchestre. Après l'exécution de l'ouverture en *mi majeur*, qui fut très-bien rendue, on s'aperçut, dès le premier duo entre Marceline et Jaquino, que Beethoven n'avait pas conscience de ce qui se passait sur la scène, et que ses mouvements n'étaient pas en harmonie avec ceux que suivaient les chanteurs. Il fallut recommencer, et le même désaccord se fit sentir de nouveau. Chacun fut convaincu alors que l'exécution ne pouvait pas marcher ainsi sous la direction de Beethoven; mais comment faire comprendre au grand maître la cause de ce désordre? Personne n'osait lui dire la vérité, tout le monde gardait autour de lui un silence respectueux. Beethoven, sur son siége de chef d'orchestre, ressemblait à un lion acculé, interrogeant d'un regard anxieux le visage des exécutants, qu'il voyait immobiles et consternés. Il fit signe à M. Schindler, son biographe, de s'approcher de lui, et M. Schindler écrivit avec un crayon sur un calepin que Beethoven portait toujours dans sa poche : « Je vous prie de ne pas continuer.... A la maison, je vous dirai le reste. » Beethoven s'élança hors de l'orchestre et du théâtre, courut à sa demeure, qui était assez éloignée, et se jeta sur un canapé en se couvrant le visage des deux mains. L'infortuné et sublime génie avait acquis la conviction qu'il était complétement sourd!

Fidelio est resté dans le répertoire de presque tous

les grands théâtres lyriques de l'Allemagne. On le donne assez souvent à Vienne, à Berlin, et dans d'autres villes importantes. *Fidelio* a été entendu en France pour la première fois, en 1825, au théâtre de l'Odéon, je crois. En 1831, une troupe de chanteurs allemands, parmi lesquels se trouvaient le ténor Haitzinger et Mme Schroeder-Devrient, donna *Fidelio* au théâtre Favart. *Fidelio* fut chanté au Théâtre-Italien en 1852 par Mlle Cruvelli, qui se fit remarquer dans le rôle de Léonore, où sa belle voix était secondée par un instinct tout germanique.

Je ne crois pas avoir besoin de dire que la partition de *Fidelio* renferme des beautés musicales de premier ordre, telles que le fameux chœur des prisonniers au second acte, l'air de Leonora, celui de Florestan, dont l'*andante* en *la bémol majeur* semble annoncer déjà l'accent mélodique de Schubert; le duo de la fosse entre Rocco et Leonora, duo d'une couleur sinistre et toute shakspearienne; les charmants couplets de Rocco, au premier acte, dont certains détails d'accompagnement n'ont pas dû être inutiles à l'éducation de Weber, et le finale du second acte; mais il est tout aussi vrai de dire que cette musique sévère, d'une instrumentation si puissante et si variée de couleurs et de rhythmes, est péniblement écrite pour les voix, et qu'elle renferme des intonations impossibles à réaliser sans efforts. En général, presque tous les morceaux de *Fidelio*

dépassent par leurs proportions symphoniques la situation où se trouvent les personnages. Le théâtre exige avant tout de l'action et de la variété, et le génie épique de Beethoven s'y trouvait trop à l'étroit. Aussi *Fidelio* n'a-t-il jamais complétement réussi hors de l'Allemagne, et la première condition pour exécuter cette œuvre, dont l'enfantement a été si laborieux, ce sont de belles voix, des chœurs bien nourris et un excellent orchestre.

Les arrangeurs de la pièce qui se joue au Théâtre-Lyrique, MM. Jules Barbier et Michel Carré, ont cru devoir changer le nom de quelques personnages et modifier le dénoûment. Au lieu d'un mélodrame sombre qui a bien la couleur de l'époque où il a été joué, et dont l'action se passe on ne sait trop dans quel pays, qui touche à l'Espagne peut-être, comme semblent l'indiquer les noms de Pizarre et de don Fernand, ces messieurs ont recouvert cette fable toute bourgeoise d'un faux vernis de couleur historique. Ils ont transporté Rocco, sa fille Marceline et Léonore à Milan, au temps de Jean Galéas, de Louis Sforza et de Charles VIII, roi de France, qu'ils font intervenir d'une manière ridicule. Ces changements ne sont pas heureux, et il eût mieux valu se contenter de la pièce qui a inspiré Beethoven. L'exécution n'a pas été non plus ce qu'on pouvait désirer pour une œuvre aussi difficile. Mme Viardot, dont la rare intelligence est à la hauteur des plus grandes con-

ceptions, n'a plus la voix assez jeune et assez puissante pour chanter la partie de Léonore. Elle a dit avec un grand style le récitatif qui précède l'air du second acte; mais dans tout le reste de l'ouvrage ses forces ont trahi son goût. Une cantatrice médiocre, Mlle Faivre, a rendu le rôle de Marceline insupportable, tandis que le ténor, M. Guardi, a chanté avec assez de sentiment l'air de Florestan. M. Bataille seul a été à sa place dans le rôle de Rocco, qu'il joue avec esprit et chante avec ampleur. L'orchestre lui-même nous a paru un peu faible, soit dans l'exécution de l'ouverture, qui est loin d'être un chef-d'œuvre, soit dans les accompagnements de cette partition trop robuste. Il n'y a que la marche très-originale qui sert d'introduction au second acte qui ait été exécutée avec finesse. Quoi qu'il en soit de nos critiques, l'opéra de *Fidelio* est bon à entendre et les amateurs de la grande musique ne peuvent que savoir gré au Théâtre-Lyrique de leur avoir fait connaître le seul opéra qu'ait composé Beethoven.

Pour compenser le mécompte que la nouvelle administration du Théâtre-Lyrique a éprouvé avec le chef-d'œuvre dramatique de Beethoven, elle a fait représenter le 2 juin un petit ouvrage en un acte, *les Valets de Gascogne*, dont la musique fade et incolore est d'un M. Dufresne, et le *libretto* de M. Philippe Giles. Déjà M. Dufresne s'était essayé sur le

théâtre des Bouffes-Parisiens. Le 17 juin, le même théâtre a eu le courage de donner *Maître Palma*, en un acte, dont la musique, assure-t-on, est l'ouvrage d'une femme qui a gardé l'incognito. Nous pouvons louer au moins sa modestie. Mais le Théâtre-Lyrique a fait mieux que cela en reprenant le 5 juin *les Rosières*, opéra-comique en trois actes, de M. Théaulon, musique d'Hérold. Ce charmant ouvrage, où l'on sent déjà la main de l'auteur de *Marie*, de *Zampa* et du *Pré aux Clercs*, a été représenté pour la première fois le 27 janvier 1819. Hérold, qui devait mourir si jeune, hélas! avait alors vingt-six ans.

Il était arrivé d'Italie depuis deux ans, et ne s'était encore fait connaître à Paris que par sa collaboration avec Boïeldieu à un opéra de circonstance, *Charles de France*. Il y a de très-jolies choses dans la partition des *Rosières*, dont la pièce est fort amusante : l'ouverture d'abord, qui est clairement dessinée, et où quelques soupirs de cor, au commencement, indiquent déjà le style du *Muletier;* puis viennent deux jolis morceaux pour voix de ténor, l'air de Bastien et celui du comte :

Gentille rosière,

la ronde que chante Florette et le quatuor qui suit, où l'on sent poindre l'instinct de modulation qu'Hérold développera plus tard. Au second acte, on

remarque encore un quatuor avec chœur plein de charme, la romance d'Eugénie :

Je suis sage et j'obtins la rose,

qui est accompagnée avec beaucoup d'élégance; le duo pour soprano et ténor, qui rappelle la manière de Boïeldieu, et la marche avec la scène finale, qui est un petit chef-d'œuvre. Au troisième acte, on peut signaler aussi un joli duo pour soprano et ténor qui se termine en trio, et les couplets que Mlle Girard a chantés avec esprit. C'est beaucoup pour un ouvrage qui n'a pas les proportions exagérées des opéras du jour, que d'offrir tant de morceaux agréables et piquants, revêtus d'une harmonie distinguée et d'une instrumentation claire, nourrie et déjà traversée par des modulations incidentes qui trahissent le génie d'un coloriste et d'un compositeur dramatique. L'opéra des *Rosières*, dont on a publié la petite partition pour piano et chant avec un goût et un soin qui font honneur à l'éditeur ainsi qu'à l'artiste, M. Léo Delibes, a terminé heureusement la saison du Théâtre-Lyrique, qui a fermé ses portes à la fin de juin.

La réouverture s'est faite, comme toujours, le 1er septembre. On a inauguré la nouvelle année par deux ouvrages en un acte, *Crispin rival de son maître*, comédie de Lesage, mise en opéra-comique par un chef de musique de régiment, M. Sellenik, et par

l'Auberge des Ardennes, chef-d'œuvre en deux actes de MM. Michel Carré et Jules Barbier, illustré par la musique de M. Aristide Hignard ! Nous préférons à tout cela *les Dragons de Villars*, opéra-comique en trois actes, qu'on vient aussi de reprendre au Théâtre-Lyrique, où il a été représenté pour la première fois dans le mois de septembre 1856. L'opéra des *Dragons de Villars*, que la province, après Paris, a accueilli avec beaucoup de faveur, est l'œuvre soignée et surtout réussie d'un compositeur de mérite, M. Aimé Maillart, qui a été l'objet cette année d'une distinction honorable que nous trouvons très-bien méritée. On trouve dans *les Dragons de Villars* quelques morceaux qui méritent d'être signalés : le chœur des dragons et le finale du premier acte, le duo entre Rose Friquet et Sylvain au second acte :

On ne m'avait jamais dit cela,

et le trio de la cloche ; au troisième acte, un chœur très-habilement disposé, les couplets que chante Sylvain, dont l'accompagnement est original, quelques passages du grand air que chante Rose, et la scène de l'accusation. En voilà plus qu'il n'en faut pour recommander l'œuvre de M. Maillart et la maintenir honorablement au répertoire. Ce théâtre, à qui le destin rend la vie si rude et si difficile, s'ingénie de toutes les manières pour varier son répertoire et pour attirer, dans les lointains climats où il est encore confiné, l'élite

des amateurs qui peuvent seuls le faire exister. C'est pourquoi l'administration a eu la pensée de s'approprier *le Val d'Andorre* de M. Halévy, dont la première représentation à l'Opéra-Comique remonte au 11 novembre 1848. Par le temps où nous sommes, c'est beaucoup qu'un opéra puisse être représenté devant le public douze ans après sa naissance. Que j'en ai vu mourir, de jeunes partitions qui faisaient le bonheur de leurs pères, et qui, après trente ou quarante représentations brillantes, se sont paisiblement endormies dans le magasin de l'éditeur! M. Halévy lui-même a bien souvent porté le deuil des enfants de son esprit qu'il croyait sans doute les mieux venus et les mieux doués. M. Halévy est pourtant un maître, un compositeur d'un ordre élevé, dont il faut toujours parler avec un certain respect. Il a de la grandeur dans le style et dans la pensée, il vise haut, il fuit les banalités et cherche des effets nouveaux, quelquefois avec trop de tension et d'efforts. Il n'y a pas un opéra de l'auteur de *la Juive*, de *la Reine de Chypre*, de *Charles VI*, qui ne renferme des beautés réelles. Sa mélodie, quand il en trouve, a une couleur qui lui est propre, un accent pénétrant, un caractère tout à la fois tendre et religieux. Le dirai-je? M. Halévy, comme Mendelssohn, révèle dans son œuvre la race intelligente et forte à laquelle il appartient. Ce qui manque peut-être à M. Halévy, c'est la fantaisie libre, cette partie flottante de la poésie musicale qui circule au-

dessus et au delà du sens logique de la parole et qui enveloppe la situation dramatique d'un nuage qui vous charme et vous enivre, quoi qu'on en ait. M. Halévy, qui est un esprit délié et un écrivain disert, comme il nous serait facile de le prouver par le livre qu'il a publié, *Souvenirs et portraits*, M. Halévy, disons-nous, mêle à ses inspirations trop d'ingéniosité et ne s'abandonne pas suffisamment à cette folle du logis dont parle Montaigne, qui est souvent la plus précieuse et la plus sage de nos facultés. En précisant davantage nos scrupules et nos réserves, nous dirons par exemple que M. Halévy a souvent l'imprudence de construire ses morceaux d'ensemble avec des accords et des modulations qui, lorsqu'ils ne sont pas rattachés à un dessin mélodique saisissable, n'ont pas d'autre raison d'être que la volonté du compositeur. Il en résulte très-souvent que des actes entiers dans les ouvrages de M. Halévy produisent une grande monotonie qui gâte l'effet général. Aussi sommes-nous convaincu que si M. Halévy, au lieu d'écrire une vingtaine d'opéras, eût condensé ses efforts dans cinq ou six ouvrages comme *la Juive* et *la Reine de Chypre*, sa renommée et ses intérêts s'en fussent mieux trouvés.

Le sujet du *Val d'Andorre* est un gros mélodrame un peu dans le genre de *la Pie voleuse*, tout rempli de sanglots et de lazzi de caporal. Seulement Rossini a transformé le cadre grossier qu'on lui a confié en

une œuvre de génie, tandis que M. Halévy n'a fait du poëme de M. de Saint-Georges qu'un opéra intéressant par quelques morceaux, tels que *la chanson du Chevrier* au premier acte, le trio piquant qui vient après, et qui n'a pas les défauts ordinaires des morceaux d'ensemble du maître, la romance ingénue que chante Rose-de-Mai : *Marguerite qui m'invite*, l'ariette de Stephan le beau chasseur, et la *stretta* du finale : *Destin qu'on dit terrible*. Au second acte, on remarque la romance que chante Rose-de-Mai et que je trouve monotone, le trio et le quatuor qui en forme la conclusion d'une gaieté un peu forcée, les couplets de Jacques et le finale, morceau d'ensemble trop compacte, trop touffu et d'un effet dramatique qui dépasse la condition des personnages. Il y a encore au troisième acte des choses distinguées sur lesquelles nous ne voulons pas insister. L'exécution du *Val d'Andorre* aurait été bien meilleure, si l'administration du Théâtre-Lyrique et les auteurs de cette œuvre, remarquable à plus d'un titre, eussent confié le rôle charmant de Rose-de-Mai à une autre cantatrice que Mme Meillet. Celle-ci a prêté au caractère de cette jeune fille des champs des airs et des emportements de mélodrame qu'on aurait beaucoup applaudis en province, mais qui à Paris ont été jugés d'un goût détestable. M. Montjauze, qui autrefois faisait partie du Théâtre-Lyrique, y est revenu avec sa voix blanche et glapissante, et ne chante pas sans succès la partie

du beau Stephan, le chasseur. M. Battaille a presque retrouvé dans le rôle important du chevrier Jacques Sincère, qu'il a créé dans l'origine, l'accent qu'il lui donnait il y a douze ans.

On a repris aussi au Théâtre-Lyrique, dans les premiers jours du mois de novembre, l'*Orphée* de Gluck avec Mme Viardot et une nouvelle Eurydice qui s'appelle Mlle Orwill. Nous ne défendrons pas le chef-d'œuvre de Gluck ni le talent supérieur de la cantatrice qui l'a fait revivre, contre ceux qui auraient le malheur de ne pas sentir de telles délicatesses dans l'ordre des sensations que procurent les beaux-arts. La romance d'Orphée :

J'ai perdu mon Eurydice,

et la musique de la scène de l'Élysée au second acte, valent mieux et comptent plus devant Dieu et devant les hommes que trente opéras que je pourrais citer. Il faut en prendre son parti et se résigner à reconnaître qu'il y a dans ce monde, comme dans l'autre, un petit nombre d'élus auxquels sont plus particulièrement destinées certaines œuvres de l'esprit humain.

Le Théâtre-Lyrique, qui définitivement n'a pas eu de chance pendant le cours de cette année, et dont l'existence est toujours précaire, a donné le 19 décembre la première représentation d'un nouvel opéra en trois actes, intitulé : *les Pêcheurs de Catane*. Toutes

les fois qu'on assiste à l'exhibition d'un ouvrage lyrique, on est surpris et l'on se demande comment il est possible qu'une fable aussi absurde que celle qui se déroule devant vous ait pu être acceptée par le compositeur d'abord, par le directeur ensuite, et par les trente ou quarante personnes qui prennent part à l'exécution. On sort du théâtre accablé d'ennui et confondu que tant d'inepties et de fadaises puissent être données en pâture au public parisien. Huit jours après vous voyez une autre pièce avec accompagnement de musique qui vous donne le vertige, et vous précipite encore plus bas dans l'empire de la stupidité et de l'effronterie. Je ne croyais pas qu'on pût imaginer quelque chose de plus niais, de plus monotone et de plus usé que le *libretto* des *Pêcheurs de Catane*, mais j'ai vu *Barkouff* depuis.... et je sens maintenant tout le prix de la conception dramatique de MM. Cormon et Michel Carré.

Le sujet des *Pêcheurs de Catane* est, à vrai dire, emprunté à l'adorable récit de M. de Lamartine, connu sous le nom de *Graziella;* mais on ne saurait pas deviner ce que les auteurs du *libretto* ont fait de la création du poëte : une jeune fille niaise, qui est restée orpheline, est recueillie par une pauvre famille de pêcheurs, où elle s'éprend d'un sot amour pour un bellâtre qui se nomme Fernand, officier dans l'armée espagnole et appartenant à une grande famille de son pays. *Nella* trouve dans la maison des pauvres

pêcheurs, qui est devenue la sienne, un fils *Cecco*, avec qui elle est élevée et qui conçoit pour la compagne de son enfance une passion discrète et noble, qu'il n'ose lui avouer que fort tard, alors que *Nella*, se croyant trahie par Fernand, veut entrer dans le couvent de l'*Annonciade*. Elle y entre en effet, et, après un an de noviciat, elle sort de ce couvent et recouvre sa liberté pendant trois jours avant de prononcer des vœux irrévocables. C'est pendant ces trois jours de liesses, de danses et de tarentelles, que *Nella* lutte contre l'amour qu'elle a pour Fernand et l'affection profonde que lui témoigne *Cecco*, qui se décide à lui avouer tout ce qu'il a dans le cœur. Après une succession de scènes, les unes plus dépourvues de vraisemblance que les autres, *Nella*, qui apprend que Fernand va épouser sa cousine *Carmen*, devient folle et expire longuement sous les yeux du public, fatigué de tant de lieux communs qui traînent, depuis trente ans, sur tous les théâtres possibles. C'est *Lucie*, c'est *la Muette*, c'est tout ce que l'on voudra, avec l'inévitable chœur à boire, avec la ballade, la tarentelle au clair de la lune, avec les apparitions mystérieuses, les ballerines et les tableaux vivants copiés des vieilles gravures de tableaux qui remontent à 1820. Il est grand temps que cela finisse et que la poétique des faiseurs de *libretti* d'opéras change de fond en comble. Tout le monde est fatigué de ces canevas misérables écrits sans style, sans goût et

sans logique, représentant une succession de scènes plaquées qu'aucun lien intérieur ne rattache les unes aux autres.

Ces types usés, ces fades amours relevées de lazzi glacés et de péripéties de mélodrame, doivent disparaître. On se demande toujours, après la représentation d'un opéra nouveau, comment un compositeur de mérite a pu accepter la pièce qu'il a mise en musique, et perdre un temps précieux à illustrer une fable sans intérêt et sans vraisemblance. C'est que le compositeur, pas plus que le directeur du théâtre, ne connaissent entièrement la pièce dont ils ont accepté la donnée générale. On se réunit, l'auteur de la pièce explique son *scenario,* il définit le caractère des principaux personnages qui peuvent convenir à tel ou tel artiste de la troupe; décrit les scènes importantes, les costumes, les décors et les changements à vue, et l'on se décide d'après cette explication sommaire, sans connaître un mot du poëme. Ce n'est qu'aux répétitions qu'on s'aperçoit pour la première fois de la marche, de l'intérêt et du mérite de l'œuvre dramatique qu'on va représenter. Est-il étonnant, après cela, qu'on nous donne des fables comme *les Pêcheurs de Catane?*

C'est M. Aimé Maillart, un musicien de mérite, un artiste sérieux et honorable, qui a eu la mauvaise chance de tomber sur la pièce dont nous venons de parler. M. Maillart, qui est connu par deux ou trois

ouvrages accueillis avec faveur, surtout *les Dragons de Villars*, est un de ces hommes pleins d'ardeur, de talent et de bonne volonté, dont il nous serait particulièrement agréable de louer les efforts; mais il nous est impossible de convenir que dans *les Pêcheurs de Catane* le compositeur n'ait pas subi la fâcheuse influence du canevas informe sur lequel il a travaillé. Nous ne dirons rien de l'ouverture, qui manque de caractère, pour signaler le chœur pour voix d'hommes que chantent les pêcheurs, qui a de la franchise; mais nous préférons, toutefois, le chœur qui vient après et qui encadre la barcarolle que chante *Cecco*, l'ami d'enfance de l'héroïne. Un morceau tout à fait charmant, aussi bien conçu qu'il est délicieusement accompagné, c'est le quintette qui succède à la barcarolle. La phrase principale, qui est jolie, est ramenée plusieurs fois avec une flexibilité de style dont M. Maillart n'avait pas encore donné des preuves. Ce quintette, qui est aussi musical que scénique, nous paraît être le meilleur morceau de la partition. On remarque encore dans le premier acte une romance pour voix de ténor que murmure le triste Fernand, romance parfaitement classique, qui rappelle trop les vieux chefs-d'œuvre du genre; l'air de danse qui a de la grâce, la sicilienne que chante *Nella* en s'accompagnant de la mandoline, et toute la scène finale dont les formes sont plus que suffisamment connues. C'est le défaut de toute la partition que de réveiller

trop de souvenirs et de laisser désirer un peu plus d'originalité. Une jolie romance de ténor, pleine d'émotion, ouvre le second acte :

Du serment qui m'engage.

Elle est chantée encore par Fernand, qui n'intéresse personne. La romance est suivie d'une espèce de récit mélodique par lequel *Cecco* exprime à *Nella* le sentiment pénible dont son cœur est rempli :

Je suis jaloux.

Si M. Balanqué, qui déclame avec talent ce récit, avait une meilleure voix de basse, l'effet qu'il produit serait plus saisissant. J'apprécie fort peu la leçon de vocalise qu'exécute *Nella*, sous prétexte de peindre le vol de l'hirondelle :

Quand l'hirondelle
Revient fidèle,
Et de son aile
Chasse les autans.

Ce hors-d'œuvre, qui retarde l'action, ne peut être supportable que dans la bouche d'une cantatrice comme Mme Carvalho, pour qui il a été évidemment composé. Il est temps aussi que les compositeurs nous épargnent ces lieux communs puérils dont ils ont trop abusé. Quant au finale très-bruyant qui termine le second acte, c'est un simple morceau d'en-

semble d'une sonorité confuse et exagérée, que la situation fausse des personnages n'explique pas d'une manière satisfaisante. M. Maillart est tombé ici dans un défaut que nous lui avons souvent reproché : il a écrit une page de mélodrame. On peut signaler au troisième acte, qui est le plus faible de tous, un chœur, de jolis détails d'orchestre et la scène de l'agonie, beaucoup trop longue et pas assez saillante pour qu'on ne s'impatiente pas de ce lieu commun dramatique, devenu impossible depuis le chef-d'œuvre de Donizetti, *Lucie*.

Écrit avec soin et avec beaucoup de sentiment, l'opéra des *Pêcheurs de Catane*, qui renferme plusieurs morceaux distingués, n'affaiblira pas, au contraire, la réputation légitimement acquise de M. Aimé Maillart. Nous voudrions pouvoir lui prédire que son œuvre aura, auprès du public, un égal succès.

Une élève du Conservatoire, sortie cette année de la classe de M. Laget, Mlle Baretti, a débuté par le rôle de *Nella*, qui ne lui était certes pas destiné dans l'origine. Sa voix de soprano aigu, flexible, et sa jolie figure, l'ont fait bien accueillir, et tout annonce que dans le genre de l'opéra-comique, Mlle Baretti pourra obtenir d'honorables succès. Un autre élève du Conservatoire, M. Peschard, qui possède une fort bonne voix de ténor, a fait aussi ses premières armes dans le rôle de Fernand, cet insupportable amoureux de deux femmes, qui ne sait à laquelle se vouer. La

voix de M. Peschard a de l'étendue, assez d'égalité et ne manque pas de charme, et lorsqu'il se sera un peu dégourdi comme chanteur et comme comédien, il ne peut manquer d'être très-recherché. Nous souhaitons, en finissant ce chapitre, que la moisson du Théâtre-Lyrique soit, l'année prochaine, plus féconde en bons résultats.

V

LES CONCERTS.

M. Richard Wagner. — La Société des concerts. — La Société des jeunes artistes. — Séances de MM. Alard et Franchomme, Maurin et Chevillard, Armingaud et Léon Jacquard ; de MM. Lebouc, Lamoureux, Sivori et Ritter. — Mme Pleyel. — M. Hans de Bulow. — Alfred Jaell, Wieezawski, Louis Brassin, Bernard Rie, Planté. — Mme Szarvady. — MM. Becker, Kœmpel, Ernest Lubeck, Lotto. — M. Delsarte. — Mlle Brousse, MM. Adolphe Blanc, Camille Saint-Saëns. — MM. Braga, Stanzieri, Casella, etc., etc.

La saison des concerts a commencé de bonne heure cette année; elle a été inaugurée bruyamment par M. Richard Wagner, qui a donné au Théâtre-Italien le 25 janvier, le 1er et le 8 février, trois grandes séances où il a fait entendre différents spécimens de sa musique qu'il destine aux générations futures. C'est donc par M. Richard Wagner, ce superbe réformateur du sens commun, qu'il nous faut commencer le récit des fêtes musicales qui ont charmé ou égayé Paris, pendant le printemps de cette curieuse et mémorable année.

M. Wagner est dans la force de l'âge et dans toute la plénitude de ses facultés, car il est né à Leipsick le 10 mai 1813. Appartenant à une famille d'artistes, il fut livré de très-bonne heure à ses propres instincts et s'adonna à l'imitation naïve de tout ce qu'il voyait faire autour de lui. Poésie, art dramatique, peinture, tout fut un objet de préoccupation pour M. Wagner, dont la fantaisie musicale ne s'éveilla qu'à l'âge de quinze ans, après une audition de la *Symphonie pastorale* de Beethoven. Il se mit alors à composer aussi toute sorte de morceaux, et jusqu'à une symphonie qu'il eut le bonheur d'entendre exécuter par la *Société des concerts* de la ville de Leipsick. Cet événement eut lieu le 10 janvier 1833. M. Richard Wagner avait alors vingt ans. Nommé chef d'orchestre au théâtre de Magdebourg en 1834, M. Wagner s'essaya aussi à écrire pour le théâtre. Il traça le canevas d'un petit opéra en un acte, *les Fées*, d'après une nouvelle du Vénitien Gozzi, et fit représenter *la Novice de Palerme*. S'étant marié très-jeune, je crois, aux prises avec les nécessités de la vie, M. Wagner, qui se sentait tourmenté du désir de produire et de se faire un nom, fut obligé, comme son illustre compatriote Weber, de changer souvent de résidence pour chercher un port à sa destinée. Il se rendit tour à tour à Kœnigsberg, à Riga, d'où il conçut l'idée de venir tenter la fortune à Paris. M. Wagner a vécu dans cette grande ville deux années, de 1840 à 1842, luttant contre mille

obstacles qu'il n'avait pas prévus. M. Richard Wagner a conservé de cette époque un souvenir très-amer, et s'en prend volontiers à la France, qui n'a pas su deviner le génie inconnu d'un si grand compositeur. Après avoir essayé de tout pour vivre, réduisant des partitions, écrivant des articles de fantaisie pour la *Gazette musicale*, présentant une ouverture pour le *Faust* de Gœthe à la Société des concerts, qui ne voulut pas l'accepter, M. Wagner se trouvait dans la plus triste position, lorsqu'il reçut d'Allemagne une lettre qui lui annonçait que son opéra de *Rienzi* allait être représenté sur le théâtre de Dresde. Le succès de cet ouvrage valut à M. Wagner sa nomination de maître de chapelle du roi de Saxe. Depuis cette époque, M. Wagner a écrit successivement l'opéra du *Vaisseau fantôme* en 1841, *le Tannhauser*, dont la première représentation a eu lieu sur le théâtre de Dresde le 20 octobre 1845, et *le Lohengrin*, qui fut terminé en 1847, mais dont les événements politiques de 1848 empêchèrent la représentation. Ayant pris une part active à l'insurrection des habitants de Dresde contre le gouvèrnement du roi de Saxe, M. Wagner, qui fut obligé de fuir, trouva un asile dans la maison hospitalière de M. Liszt, à Weimar. M. Wagner s'est réfugié depuis dans la ville de Zurich en Suisse, où il est resté jusqu'en 1859, non sans faire de fréquentes excursions à Paris, dont il ambitionne depuis longtemps le suffrage. Indépen-

damment des ouvrages lyriques que nous venons de citer, et dont M. Wagner a écrit les poëmes et la musique, il a publié aussi trois petits volumes in-16, sous le titre *Opéra et Drame*, où il expose ses idées et juge ses contemporains, et puis un volume in-8°, qui renferme une autobiographie d'où nous avons tiré les détails qu'on vient de lire. M. Wagner a une physionomie très-accentuée, un type allongé et tout allemand, où domine l'expression d'une volonté énergique. C'est, à ce qu'il me semble, la faculté de l'esprit la plus exercée de notre temps.

Que veut M. Wagner et que faut-il penser de son œuvre, qui excite des jugements si divers? M. Wagner prétend ramener la musique dramatique à la vérité absolue de la nature, lui faire exprimer non-seulement les sentiments intimes et les passions dominantes des personnages qui apparaissent dans le drame choisi par le compositeur, mais il veut encore reproduire, par les moyens qui sont propres à la langue des sons, par les cent couleurs de l'orchestre et les combinaisons infinies de l'harmonie, la physionomie morale de la fable ainsi que les différentes péripéties de l'action, sans oublier les accidents de lumière et de paysage qui indiquent l'heure, l'époque et l'espace où s'accomplit l'événement. Il veut, en un mot, transformer l'*opéra du passé*, qui n'est que le cadre fictif d'une action vulgaire et toute de convention, supprimer ces ariettes, ces duos, ces morceaux

d'ensemble arbitrairement coupés par la rhétorique et formant autant de tableaux isolés dans le tableau général, dont ils altèrent la vérité; il veut transformer toutes ces combinaisons usées en un *drame* vivant et grandiose où la musique accompagne l'action, caractérise les personnages par des traits invariables, exprime les passions qui les agitent et suive imperturbablement le cours de la poésie, comme Dante suit Virgile dans la cité des pleurs, sans se préoccuper d'autre chose que de la vérité logique qui doit être la loi suprême du compositeur dramatique. Telle est en peu de mots, et dégagée du pathos germanique, la théorie de M. Wagner, qui n'est autre que la vieille théorie de Gluck et de Grétry, qui était celle de Lessing, de Diderot et de tous les *naturalistes*. Sous le premier Empire, cette théorie a été particulièrement professée en France par Lesueur, compositeur célèbre, l'auteur de *la Caverne* et des *Bardes*.

En fait de théories et de principes émis par l'artiste créateur, nous sommes de très-bonne composition, et nous accordons volontiers toute la liberté d'agir qu'on nous demande. Nous sommes sur ce point de l'avis de M. Wagner : la critique n'a pas le droit d'imposer sa loi arbitraire et absolue au génie qui veut manifester sa vie intérieure, elle ne peut opposer ses concepts étroits à la liberté indéfinie de l'inspiration individuelle. Que l'artiste marche donc dans sa force et dans son indépendance, qu'il chante, qu'il peigne la na-

ture comme il la voit, qu'il évoque comme il l'entend l'idéal que pressent son âme ou qui sourit à son imagination, nous voulons qu'il soit complétement libre de se révéler comme il se sent, et que la terre et les cieux lui soient ouverts. Il y a pourtant une limite à cette liberté indéfinie du génie, il y a un point au delà duquel la critique peut dire à l'inspiration individuelle de l'artiste, comme le dieu de la Bible l'a dit à la mer : *Nec plus ultra!* Cette limite fatale, que l'artiste ne peut dépasser sans tomber comme Icare dans le vide de l'espace, ce sont les lois mêmes de l'esprit humain, c'est la forme dans laquelle s'incarne nécessairement le génie. Je vous laisse libre de dire tout ce que vous voudrez, d'écrire, de composer ou de peindre les plus vastes poëmes, pourvu que vous employiez un langage qui me soit accessible, et que vous vous serviez d'une forme qui traduise nettement votre pensée. Si un être supérieur à la nature humaine voulait communiquer avec de simples mortels, il serait forcé de se soumettre aux limites de notre intelligence, car Dieu lui-même ne nous est connu que par le monde qu'il a créé et qui nous révèle sa toute-puissance.

Il résulte de ces considérations qu'une œuvre d'art se compose toujours de deux éléments, de l'inspiration du génie et de la forme qu'il reçoit en partie de la tradition, c'est-à-dire de liberté et d'un ordre nécessaire que lui impose l'intelligence humaine. La forme dans l'art est l'œuvre de tous et n'appartient

exclusivement à aucun génie particulier. Ce n'est pas Malherbe, ni Boileau, ni Corneille, ni Racine, ni Pascal, qui ont créé la langue française, c'est le génie de la nation à travers douze siècles d'histoire. Dante n'a pas tiré la langue italienne du néant, comme on le dit quelquefois par excès d'admiration, mais il lui a imprimé le cachet de son âme et l'a élevée à la hauteur de son intelligence. Est-ce que Michel-Ange a inventé tout seul la sculpture et la statuaire? Est-ce que Raphaël n'a pas épuré de son crayon divin de vieux types hiératiques transmis par la tradition de l'école byzantine? La symphonie, ce vaste et beau poëme de la musique instrumentale, est sortie de la sonate, dont les différentes parties sont devenues les divisions des symphonies d'Haydn, qui, le premier, a donné à cette forme déjà existante une beauté régulière. Mozart ne change presque rien à l'économie intérieure de la symphonie d'Haydn, mais il y verse les trésors de son âme aimante, les pleurs et les sourires enchanteurs de son mélodieux génie. Beethoven élargit toutes les parties du poëme symphonique, il en multiplie les épisodes et les remplit d'un souffle nouveau et grandiose qui parfois dépasse la mesure. Les mêmes remarques sont applicables à l'opéra, qui, de Monteverde à Gluck, de Gluck à Mozart et de Mozart à Rossini, se transforme sans cesse sur un fond persistant, qui est l'œuvre du temps et de l'esprit humain. C'est ainsi que la variété des génies se concilie avec la per-

manence d'un fonds commun d'idées, et que la liberté de l'inspiration individuelle s'adapte à un ordre nécessaire sans lequel l'art n'existerait pas.

« La fin de l'art, a dit excellemment M. Cousin dans son livre *Du Vrai, du Beau et du Bien*, est l'expression de la beauté morale à l'aide de la beauté physique. » Mozart, dont le goût suprême était digne de son génie, a exprimé la même pensée de la manière suivante : « La musique doit toujours être de la musique, même dans les situations dramatiques les plus horribles[1]. » C'est là une vérité profonde reconnue par les maîtres de tous les temps et de tous les pays. La musique est, avec la sculpture, celui de tous les arts peut-être où la beauté de la forme est le plus nécessaire à l'intelligence de la beauté morale. Composée de trois éléments : de mélodie, de rhythme et d'harmonie, la musique ne peut se passer d'élégance et de beauté pour produire ses effets les plus puissants. La mélodie, traversée par le rhythme qui lui donne un caractère, est l'élément primordial et essentiel sans lequel la musique ne saurait exister. L'harmonie n'est que le complément de la mélodie, et la partie de l'art musical qui ne contient pas en elle-même sa propre solution. La musique a vécu des siècles sans harmonie, et il existe encore sur le globe des milliers d'hommes qui

1. « Die Musik, auch in der schauderfollsten Lage, Musik bleiben soll. » *Vie de Mozart*, par Otto Jahn, t. III, p. 114. Le quatrième volume de cet ouvrage intéressant a paru.

ne la connaissent pas; l'harmonie ne peut subsister un jour sans un dessin mélodique qui lui serve de support et qui en explique le sens. Aussitôt que l'harmonie se formule en successions régulières, il se dégage à la sommité de ces accords une ligne mélodique plus ou moins accusée, comme une lumière électrique se dégage de l'action de la pile. L'harmonie, élément tout moderne de l'art musical, est le coloris de l'idée; celle-ci n'est et ne peut être que la mélodie. Le verbiage des rhéteurs et des sophistes ne détruira pas la nature des choses.

Quelle que soit votre pensée, la profondeur de votre génie, la vaste conception que vous vouliez manifester, vous ne pouvez arriver à mon âme, l'émouvoir, la pénétrer du souffle de vos inspirations, qu'en passant par les sens, qui sont les premiers juges de l'art. Vous avez beau inventer de folles théories et dédaigner tout ce qui n'est pas à la hauteur de vos aberrations prétendues spiritualistes : l'homme ne perçoit la vérité que par les sens, qui sont les portes par où l'on pénètre dans son for intérieur, et les sens n'admettent facilement la vérité que lorsqu'elle est revêtue de beauté et d'une forme qui les flatte. Je sais que c'est là une vieille doctrine païenne qui fait sourire nos modernes réformateurs, car ils prétendent ne s'adresser qu'à l'esprit; mais cette doctrine, aussi vieille que l'homme, subsistera autant que lui. Il nous a paru nécessaire de réveiller ces lieux communs avant d'exa-

miner les différents morceaux que M. Wagner a fait entendre aux trois concerts qu'il a donnés au Théâtre-Italien.

Le programme, divisé en deux parties, se composait d'abord d'une ouverture du *Vaisseau fantôme*, opéra de M. Wagner qui n'a pas eu en Allemagne tout le succès qu'en espérait l'auteur. « L'ouverture du *Vaisseau fantôme*, dit le texte d'un livret qu'on vendait dans la salle, est le développement d'une légende connue, de la lutte acharnée d'un hardi capitaine hollandais contre la destinée qui le condamne à errer toujours sur les mers. C'est un vaisseau maudit battu par l'orage qui éclate, c'est une étoile qui luit et qui flamboie au loin.... C'est l'aspect de la terre où le pauvre voyageur trouve un refuge auprès d'un cœur de femme.... » On voit que de choses le poëte et le musicien réunis dans la personne de M. Wagner ont voulu exprimer dans l'ouverture du *Vaisseau fantôme*, qui est un amas de sons, d'accords dissonants et de sonorités étranges, où il est impossible à l'oreille de se reconnaître, de saisir un plan, un dessin quelconque, qui porte à l'esprit l'idée du compositeur. C'est littéralement le chaos peignant le chaos, d'où il ne surgit que quelques bouffées d'accords exhalés par les trompettes, dont l'auteur fait grand abus dans toutes ses compositions. Voilà où conduisent en musique le symbolisme et les prétentions d'une fausse profondeur qui veut refuser aux sens la part de jouis-

••

sance qui leur revient dans les manifestations de l'art. Après l'ouverture du *Vaisseau fantôme*, d'une interminable longueur, et qui a été appréciée ce qu'elle vaut par le vrai public, on a exécuté la marche avec chœurs de l'opéra du *Tannhauser*, qui passe pour être le chef-d'œuvre de M. Wagner. « Les trompettes annoncent l'arrivée des premiers invités à la porte de la Wartbourg, dit le livret; ils viennent assister au grand tournoi de chanteurs auquel le landgrave les convie. » La marche consiste en une fort belle phrase qui appartient à Weber. Produite d'abord par les instruments à cordes et répétée par les voix de soprano du chœur, cette phrase, bien rhythmée, se prolonge indéfiniment, et ce mélange de voix et d'instruments divers où dominent les instruments de cuivre produit un effet saisissant, mais qui doit perdre beaucoup à être séparé de l'action de la scène, qui en explique l'à-propos. Ce morceau remarquable, que tout le monde a compris immédiatement et sans commentaire, prouve que lorsque la musique reste fidèle à ses propres lois, le compositeur atteint le but élevé qu'il se propose, et alors l'oreille est aussi satisfaite que l'esprit. L'introduction du troisième acte du *Tannhauser*, avec un chœur de pèlerins, est venue après la marche et le chœur du même ouvrage que nous venons d'analyser. « Dès le commencement du morceau, on entend le chant pieux de la troupe fidèle qui se rend à Rome pour assister à la fête du jubilé.

Tannhauser ne s'unit pas au chœur, il marche seul, recherchant les sentiers difficiles.... Soudain la ville éternelle apparaît aux yeux des voyageurs. » Sur ce texte, qui résume la scène du *libretto* de M. Wagner, le compositeur a placé une phrase assez bien venue que proposent encore les instruments à cordes, surtout les violons, et que reproduisent les instruments à vent, particulièrement les instruments de cuivre. Après cette opposition grossière, qui est familière à M. Wagner, creuse antithèse qui dispense d'avoir une idée, on ne perçoit plus qu'une confusion de sonorités étranges, d'accords péniblement cherchés, qu'un gaspillage de couleurs sans un dessin qui les supporte et oriente l'oreille éperdue, et l'on assiste à un immense effort de la volonté dépourvue de grâce, qui n'aboutit qu'au néant. A l'apparition du chœur, qui joint ses lamentations monotones aux clameurs de l'orchestre, l'effet devient un peu plus saisissable, pour retomber de nouveau dans un véritable chaos. Il est difficile de rien entendre de plus monstrueux. Quant à l'ouverture du *Tannhauser*, que nous connaissons depuis longtemps, et que les admirateurs de M. Wagner voudraient faire passer pour un chef-d'œuvre, c'est une vaste machine de musique symbolique et pittoresque, mal bâtie et d'une longueur désespérante, dont il n'y a guère à louer que le commencement et la péroraison, qui produit un effet d'autant plus énergique, que la confusion et l'impuissance du musicien

ont duré plus longtemps. L'oreille, avide d'ordre et de lumière, saisit avec empressement l'occasion d'échapper au tourment qu'on lui a infligé pendant cinq minutes que dure l'exécution de ce rare morceau. Au second concert, on a ajouté au programme de la première partie une sorte de mélopée pour une voix d'homme, *Étoile du soir*, qui appartient à la partition du *Tannhauser*, et dont la couleur prétentieusement archaïque ne vaut pas la plus simple romance française. Ce chant monotone et baroque est précédé et suivi d'une ritournelle puérile qui vise à la profondeur mystique, et ne fait point honneur à l'imagination du musicien.

La seconde partie du programme a commencé par un prélude et l'introduction d'un opéra encore inédit de M. Wagner qui s'intitule : *Tristan et Isolde.* « Tristan, qui a épousé Isolde au nom du roi, est déjà amoureux d'elle, mais il réprime cette passion déloyale. Un philtre qu'ils boivent tous deux par méprise leur fait tout oublier. Ils s'avouent leur amour mutuel; insensibles désormais à toute gloire, au sentiment de la foi jurée, à l'amitié, à l'honneur, *ils se plongent dans cette passion dévorante sans rien voir autour d'eux.* C'est cet amour, timide d'abord, puis plus hardi, plus violent, et enfin désordonné, que l'auteur a essayé de rendre dans l'introduction de son opéra.» Sur ce texte, que je corrige un peu, et qui pourrait bien être sorti de la plume chevaleresque de M. Liszt,

le compositeur a certainement dépassé tout ce qu'on peut imaginer en fait de confusion, de désordre et d'impuissance. On dirait d'une gageure contre le sens commun et les plus simples exigences de l'oreille. Si je n'avais pas entendu trois fois ce monstrueux entassement de sons discordants, je ne le croirais pas possible. On assure que l'auteur fait le plus grand cas de cette composition, qui contiendrait la révélation de sa seconde manière; je ne pense pas que M. Wagner, malgré son audace, puisse jamais arriver à une troisième transformation de ce beau style.

Le second morceau du programme était l'introduction et la marche des fiançailles du *Lohengrin.* « Le Saint-Graal était la coupe dans laquelle le Sauveur avait bu à la dernière cène, et où Joseph d'Arimathie avait reçu le sang du crucifié. La tradition raconte que le vase sacré avait été déjà retiré aux hommes indignes, mais que Dieu avait décidé de le remettre aux mains de quelques privilégiés, qui, par leur pureté d'âme, par la sainteté de leur vie, avaient mérité cet honneur. C'est le retour du Saint-Graal sur la montagne que l'introduction du *Lohengrin* a tenté d'exprimer. » Je ne chicanerai pas l'auteur du *libretto* sur une pareille donnée, offerte comme thème à la peinture d'un art déjà obscur par lui-même, et j'accepte sans discussion le point de vue qu'il lui a plu de choisir. Qu'a-t-il tiré de cette situation mystique, plus propre à développer la verve d'un casuiste

qu'à exciter l'inspiration d'un compositeur? Des sonorités étranges, des harmonies curieuses qui ne se tiennent pas ensemble et qui n'aboutissent à aucune idée saisissable. On dirait d'un organiste essayant un nouvel instrument et promenant au hasard ses doigts sur le clavier pour faire valoir l'éclat des différents jeux. C'est une expérience d'acoustique, mais ce n'est pas de la musique. On reste froid à l'audition de pareilles ingéniosités, qui dénotent plus de savoir que d'inspiration. Le dernier numéro du programme se composait de plusieurs fragments de l'opéra du *Lohengrin*, de la *Marche des fiançailles avec chœurs*, et de la *Fête nuptiale avec l'épithalame*. Ce morceau est incontestablement ce que M. Wagner a fait entendre de mieux. La marche est d'un beau caractère, bien que l'idée musicale sur laquelle elle repose appartienne à Mendelssohn, comme on peut s'en convaincre en consultant la marche du *Songe d'une nuit d'été*. Interrompue par le chœur des fiançailles, qui est charmant et merveilleusement accompagné, la marche reprend son thème avec une puissance et un éclat de sonorité mâle qui ont produit le plus grand effet. C'est une conception de maître que toute cette scène du troisième acte du *Lohengrin*.

Dans cette bruyante exhibition des principaux fragments de l'œuvre de M. Wagner, nous avons particulièrement remarqué la *Marche avec chœurs* du *Tannhauser*, d'un grand et bel effet, quoiqu'il soit

trop prolongé et que la phrase principale offre une réminiscence du génie de Weber; l'*introduction* du troisième acte du même opéra, avec le *chœur des pèlerins*, vaste désordre d'une ambition dépourvue de fécondité, puissant effort d'un savoir incontestable qui manque d'inspiration et qui entasse des monceaux d'accords et de combinaisons sonores pour ne produire que l'ennui, la fatigue et la tristesse sur le public haletant qui écoute de si savantes misères; enfin l'ouverture du *Tannhauser*, beaucoup trop vantée, et qui ne contient de remarquable que la péroraison, où, sur une longue spirale que dessinent les instruments à cordes, les instruments de cuivre jettent avec fracas des bouffées d'une sonorité éclatante qui enivre l'oreille sans contenter l'esprit. Dans la seconde partie du programme se trouve le meilleur morceau que nous ayons entendu de M. Wagner, nous voulons parler de la *Marche des fiançailles, avec chœurs*, du *Lohengrin*, page d'une large et belle composition, bien que l'idée principale sur laquelle est bâtie la marche appartienne à Mendelssohn.

Il résulte pour nous des impressions diverses que nous venons de traduire que M. Richard Wagner n'est point un artiste ordinaire. Doué, comme presque tous les hommes remarquables de notre temps, de plus d'ambition que de fécondité, de plus de volonté que d'inspiration, M. Wagner a voulu, *per fas et*

nefas, arriver à la célébrité. Ne pouvant agir simplement à la façon des vrais poëtes et des génies prédestinés qui chantent leur amour comme l'oiseau gazouille, comme la fleur exhale son parfum, comme le ruisseau murmure en fécondant la rive qu'il baigne de ses eaux limpides, M. Wagner s'est fait réformateur pour les besoins de sa propre cause, et pour couvrir de l'éclat d'un système les infirmités de sa nature. Il a essayé d'appliquer à l'art musical quelques bribes de la philosophie de Hegel, telles que l'idée qu'il a émise sur le caractère du *chef-d'œuvre*, qui ne peut être absolu et immuable, ni exister en dehors des besoins moraux des générations. « Le chef-d'œuvre, dit M. Wagner, *va toujours se faisant.* » Il est le résultat du génie de l'artiste et des aspirations des hommes auxquels s'adresse le poëte. Le *Don Juan* de Mozart, par exemple, a été créé pour une génération qui avait des croyances et des idées qui n'existent plus, et qui a emporté avec elle dans la tombe la compréhension parfaite de cette merveille du plus pur et du plus divin des musiciens, en sorte que d'après cette belle théorie de M. Wagner, nous, hommes du dix-neuvième siècle, nous ne sommes plus en mesure de comprendre et d'admirer sincèrement les marbres du Parthénon, les statues de Phidias, les tragédies de Sophocle, les dialogues de Platon, les *Géorgiques* ou l'*Énéide* de Virgile, les *Madones* de Raphaël, le *Moïse* de Michel-Ange, les messes

de Palestrina, les opéras de Gluck, les vastes conceptions musicales de Sébastien Bach!... Par ces idées bizarres, que nous croyons inutile de réfuter sérieusement, par une certaine verve de polémique qu'on remarque dans ses écrits, par le choix des sujets qu'il a mis en musique et qui sont tous empruntés au monde légendaire de la vieille Germanie, enfin par les qualités réelles de son talent et le puissant coloris de son instrumentation, M. Wagner a réussi à passionner un certain nombre de ses compatriotes. Ses ouvrages, mais plus particulièrement *le Tannhauser*, ont été représentés à Dresde, à Berlin, à Munich, à Vienne, et dans plusieurs autres villes de l'Allemagne avec plus ou moins de succès, mais sans avoir jamais pu atteindre à une véritable popularité. Quelques femmes à imagination exaltée, que le malheur attire toujours, et qui rêvasseraient jusqu'au bord d'un précipice en y tombant la tête la première, des esprits faux comme M. Liszt, des hommes politiques coreligionnaires de l'auteur du *Tannhauser* et du *Lohengrin*, des littérateurs, des quasi-poëtes complétement étrangers à l'art musical, ont fait à M. Wagner, qui est un habile homme, une réputation de sectaire et de prétendant au génie, que la nation allemande n'a pas sanctionnée. Esprit inquiet, mécontent, contempteur de toutes choses, simulant le dédain de la popularité, mais au fond très-désireux d'obtenir les faveurs de l'opinion publique, M. Wagner a été privé par la na-

ture des deux qualités les plus nécessaires à un compositeur dramatique : l'imagination et le sentiment. L'auteur du *Lohengrin* et du *Tannhauser* ne conçoit bien que les scènes d'apparat qui exigent des couleurs éclatantes et heurtées; il ne dispose que de deux éléments de l'art musical : le rhythme et l'harmonie. Son instrumentation, puissante dans les effets grandioses, manque de variété et de souplesse. Son orchestre, divisé presque constamment en deux parties extrêmes, les instruments à cordes mis en opposition directe avec les instruments de cuivre, n'a pas de corps, de discours continu, qui remplisse l'oreille de cette pâte sonore que savent si bien pétrir les grands coloristes comme Beethoven, Weber, et parfois Mendelssohn. Harmoniste très-habile, M. Wagner brille peu cependant par l'éclat et la nouveauté des modulations. Son style est monotone, malgré les efforts d'une volonté vigoureuse et les ressources d'un talent incontestable. Il vise bien à la couleur, au relief, à l'étrangeté, qu'il prend pour de la profondeur; mais on s'aperçoit vite que les effets qu'il cherche et qu'il rencontre sont plutôt le résultat de la curiosité de l'oreille que l'expression d'un sentiment de l'âme. Comme tous les poëtes matérialistes de notre temps, M. Wagner procède de la sensation extérieure et non pas de l'émotion intérieure, il cherche et combine froidement un effet avant de posséder l'idée ou d'avoir éprouvé le sentiment qu'il veut manifester; mais

le cœur humain ne s'y trompe pas, et il ne s'émeut qu'à bon escient.

Le public qui remplissait la salle du Théâtre-Italien aux trois concerts donnés par M. Wagner était fort curieux à voir et à entendre. Composé avec beaucoup de sollicitude et d'habileté, ce public était un mélange de deux tiers d'Allemands appartenant à toutes les classes de la société, et voués d'avance à l'admiration de l'œuvre du prétendu réformateur, et d'un tiers de Français fort désintéressés dans la question, et n'ayant d'autre parti pris que celui de se laisser faire et d'obéir à l'émotion qu'ils éprouveraient. M. Wagner a été bruyamment acclamé, festoyé par ses compatriotes et ses partisans, qui s'étaient emparés de toutes les places importantes, et qui lançaient aux indifférents des regards provocateurs. Quant à la minorité pacifique, qui était accourue pour apprécier, en tout bien et tout honneur, un compositeur qui fait plus de bruit que de bonne besogne, son hésitation n'a pas été de longue durée : elle a bien vite compris qu'elle avait affaire à un homme de talent, mais aussi à un sophiste qui a plus d'ambition que d'idées, et qui se pose fastueusement en prophète de l'avenir, parce qu'il ne peut rien créer de raisonnable pour satisfaire ses contemporains. Ce jugement est celui des gens du monde, de la presque totalité des artistes et des écrivains, sauf un très-petit nombre d'exceptions, dont il est inutile de peser la

valeur. Je crois donc pouvoir affirmer que M. Wagner a été très-bien apprécié à Paris, et qu'il a commis une bien grande imprudence en venant consulter l'opinion d'un pays qui croit peu aux miracles, et qui ne prend pas facilement d'habiles comédiens pour de grands hommes.

On s'étonne d'autant plus que M. Wagner soit venu consulter le goût d'une ville aussi frivole que Paris, que l'auteur du *Tannhauser* et du *Lohengrin* n'a pas craint d'exprimer toute la répulsion qu'il éprouve pour le génie peu mystique de la France [1]; mais les Allemands ont beau faire et beau dire, ils ne peuvent se défendre contre l'ascendant de l'opinion de Paris en matière d'art et d'œuvres de l'esprit. Il y a longtemps qu'ils subissent cet ascendant de ce qu'ils appellent la Babylone moderne, et il est fort douteux qu'ils puissent jamais s'en dégager entièrement. M. Wagner a trop de sens pratique pour s'être fait une grande illusion sur les succès que lui a obtenus en Allemagne le petit nombre de ses partisans. Il a compris que s'il pouvait frapper un grand coup à Paris et enlever, par une habile manœuvre, l'opinion de la presse, dont la conquête n'est pas aussi difficile que celle de la toison d'or, il devenait maître de la situation. Voilà l'explication des trois concerts donnés par M. Wagner avec la bruyante mise en scène qui

1. Voy., dans son *Autobiographie*, les pages 176 et 177.

les a accompagnés. Le portrait même de M. Wagner, drapé en héros de mélodrame, était tout prêt. A ces détails si bien ordonnés, on reconnaît la grande expérience de M. Liszt, qui, dans les temps héroïques de ses pérégrinations triomphales, faisait mouler sa main droite, et en distribuait le plâtre comme une relique à ses chères dévotes.

Quelle pitié que tous ces manéges, et comme tout cela ressemble peu à la vérité, à la conviction sincère d'un artiste fort qui cherche honorablement sa voie! Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Schubert, n'ont pas fait tant de bruit, ils n'ont point inventé des systèmes fallacieux, ni fatigué le public de leur autobiographie; ils ont créé tout simplement des chefs-d'œuvre en laissant au temps à faire le reste. Qui donc a plus souffert que Mozart luttant toute sa vie contre la misère et enseveli à trente-six ans dans la fosse commune? A-t-il jamais existé un plus grand musicien que Sébastien Bach, une tête plus carrée, un génie plus audacieux et plus absolu, qui a écrit pour lui tout seul des monceaux d'œuvres colossales qui devançaient l'avenir, et qu'il se contentait de fourrer dans un coffre d'où on les a tirées cent ans après sa mort? Peut-on citer en musique un poëte plus sublime que Beethoven, un *oseur* plus intrépide, une imagination plus riche, éprise d'un idéal plus grandiose, un contempteur plus dédaigneux de l'opinion vulgaire, enfin une organisation plus puissante et plus

douloureusement frappée? Eh bien! ces hommes diversement admirables ont été simples comme des enfants, ils ont souffert sans rien dire, ils ont créé des mondes nouveaux dans l'art sans programme et sans système. « Je persiste à dire, écrit Horace Walpole à Mme du Deffand, que le mauvais goût qui précède le bon goût est préférable à celui qui lui succède. » C'est un signe indélébile de toute décadence que de demander à un art ce qu'il ne peut pas donner naturellement, et de détruire les limites qui séparent les différents genres, sous prétexte de les agrandir.

Avant de terminer ce long discours sur la musique de l'avenir, je ne puis éviter de faire un rapprochement qui m'est indiqué par la nature du sujet et par le caractère constant de ma critique depuis que j'ai l'honneur d'écrire : je veux parler des nombreux points de contact qui existent entre M. Richard Wagner et M. Berlioz. M. Wagner a porté sur M. Berlioz un jugement plus sévère encore que celui que nous avons émis sur le symphoniste français. Dans une lettre qui est devenue publique, M. Wagner dit : « L'inspiration de M. Berlioz n'est qu'une espèce de vertige, un effort constamment infructueux. » Il ajoute : « Il est certain que l'inspiration de M. Berlioz a sa source dans les dernières esquisses du génie de Beethoven[1]. » M. Berlioz, de son côté, a toujours ré-

1. Voy. les *Fliegende Blaetter für Musik* d'un *Wohlbekannte*, c'est-à-dire de M. Laube, page 102.

pudié toute solidarité avec les doctrines de M. Wagner, dont il vient de juger l'œuvre, à la façon des Orientaux, par un apologue d'une cruelle malice[1]. Au fond cependant, M. Wagner et M. Berlioz sont de la même famille : ce sont deux frères ennemis, deux enfants terribles de la vieillesse de Beethoven, qui serait bien étonné s'il pouvait voir ces deux merles blancs sortis de sa dernière couvée! M. Berlioz a un peu plus d'imagination et, en sa qualité de Français, plus de clarté que le compositeur allemand ; mais M. Wagner, qui a pris à M. Berlioz beaucoup de détails d'instrumentation, est un bien autre musicien que l'auteur de *la Symphonie fantastique* et de *l'Enfance du Christ.* « Quoi qu'il en soit, disait à côté de moi un poëte platonicien, les œuvres de ces deux émules d'insubordination au sens de la beauté mériteraient d'être cousues dans un sac et jetées à la mer pour apaiser la colère des dieux. » Félicitons-nous donc que la tentative de M. Wagner n'ait pas véritablement réussi. Déjà M. Liszt, qui écoutait aux portes, allait accourir avec ses *Ideals*, ou symphonies mystiques, qu'il tient en réserve pour la postérité, et Paris eût été envahi par cette bande d'iconoclastes que l'Allemagne nourrit dans son sein. *Miserere nobis, Domine!*

Un quatrième concert qu'on avait espéré de M. Wagner n'a pas eu lieu ; l'auteur du *Tannhauser* et du

1. Voy. le *Journal des Débats* du 9 février.

Lohengrin l'a remplacé par une lettre qu'il a adressée à M. Berlioz, et que le *Journal des Débats* a insérée dans son numéro du 22 février. Dans cette lettre, qui n'est pas plus clairement écrite que ses livres allemands, M. Wagner se défend d'avoir employé le mot de *musique de l'avenir*, qu'il attribue à un critique intelligent, M. Bischoff, qui rédige à Cologne un journal de musique. Si M. Wagner n'a pas créé le mot dont il se plaint, il a exprimé l'idée dans plusieurs passages de ses écrits, et le titre de *musicien de l'avenir* lui reste acquis comme une qualification indélébile.

Après les trois grandes séances données par M. Wagner, les concerts ordinaires ont repris leur cours. Le nombre en a été plus considérable que jamais cet hiver. Il y en a eu d'excellents, de bons, d'insignifiants, d'insupportables ; mais, l'un compensant l'autre, nous n'avons pas lieu de nous plaindre de notre sort. Les concerts du Conservatoire, ceux de la Société des jeunes artistes, les séances de quatuor de MM. Allard et Franchomme, Maurin et Chevillard, Armingaud et Léon Jacquard, de M. Lebouc, etc., escortés de tous les artistes isolés et des virtuoses de premier ordre, comme Mme Pleyel, qui viennent retremper leur renommée dans ce grand foyer de civilisation compliquée qu'on nomme Paris, ce sont là des moyens énergiques de répandre dans le public le goût de la musique pure, de celle qui vit de sa propre vie, et qui n'a besoin ni de décors ni de claqueurs

pour produire ses plus grands effets. On peut affirmer hardiment que celui qui ne connaît et n'apprécie que la musique dramatique n'a jamais compris la poésie du plus puissant de tous les arts. Il y a plus de véritable musique dans une symphonie de Beethoven, de Mozart ou d'Haydn, que dans vingt opéras comme ceux que nous sommes condamnés à entendre chaque jour. Un public d'élite, d'un goût sévère et difficile, s'est formé aux belles séances des concerts du Conservatoire, qui, depuis trente-trois ans, font entendre ces magnifiques poëmes de Beethoven, de Mozart, d'Haydn, de Mendelssohn, qui sont à l'art musical ce que les fresques du Vatican sont à la peinture. A part les chefs-d'œuvre de la musique dramatique, tout le reste ne vaut pas un quatuor de Mozart ou un quintette de Boccherini, comme ceux que nous avons entendus cet hiver.

On peut diviser les concerts qui se donnent chaque année à Paris en trois catégories : les concerts à grand orchestre comme ceux du Conservatoire et de la Société des jeunes artistes, suivis des nombreuses sociétés de quatuor qui existent d'une manière régulière depuis plusieurs années ; les concerts où se produisent les héros de la virtuosité qui se croient assez forts pour intéresser le public pendant toute une soirée avec un ou deux morceaux d'apparat qu'ils ont longtemps médités d'avance ; et les soirées diverses et mêlées que donnent des artistes modestes, des pro-

fesseurs émérites, qui réunissent une fois par an autour d'un piano ou d'un quatuor la clientèle plus ou moins nombreuse qui les fait vivre pendant l'année. Les concerts de cette dernière catégorie ne sont ni les moins intéressants, ni les moins productifs. Ces hommes de talent, généralement estimés, pénètrent dans les familles comme professeurs, distribuent à leurs ouailles l'esprit de vie, répandent le goût et le sentiment des belles choses. Ce sont comme de bons curés, dont chacun a sa paroisse plus ou moins étendue à gouverner et à nourrir de la parole du Seigneur. Nous les avons suivis, ces concerts de toutes les catégories, d'un œil vigilant, pesant avec une rigoureuse équité la part d'éloge et de blâme qui nous semblent leur être dus.

C'est le 8 janvier qu'a eu lieu la première séance de la trente-troisième année de la Société des concerts. Elle a été inaugurée par la symphonie en *la mineur* de Mendelssohn, dont la seconde partie est surtout remarquable par les détails piquants de l'instrumentation plus que par la franchise du motif sur lequel ils reposent. Un chœur religieux de M. Gounod, sur les paroles bibliques : *Super flumina*, d'un beau caractère, a précédé la symphonie en *ut majeur* de Beethoven, qui a terminé la séance. Au deuxième concert, on a exécuté la neuvième et dernière symphonie avec chœurs de Beethoven, vaste composition qui certainement dépasse la mesure d'attention qu'on

peut accorder à une œuvre musicale. La séance a fini par l'ouverture d'*Euryanthe* de Weber, car il est inutile de mentionner *le chœur du rossignol*, tiré de l'oratorio de *Salomon* de Hændel, badinage puéril d'un grand musicien que la Société des concerts aurait dû laisser dormir du sommeil du juste. Hændel a sa grandeur, mais ce n'est pas dans les effets d'imitation; son rossignol ne vaut pas le chant de la caille que Beethoven fait intervenir dans *la Symphonie pastorale*. Une agréable symphonie en *mi bémol* de M. Félicien David a ouvert le troisième concert. Cette symphonie, d'un tempérament débile, se relève à la dernière partie par un joli motif qui ferait un charmant air de danse. La scène et la bénédiction des drapeaux du *Siége de Corinthe*, de Rossini, ont succédé à la symphonie de M. Félicien David. Voilà de la musique dramatique puissante, colorée, énergique, sans rien perdre de la beauté qui doit toujours accompagner l'expression des sentiments et des passions dans un art comme la musique. Des fragments du ballet de *Prométhée*, de Beethoven, qui sont tout simplement admirables, et la symphonie en *ré* du même maître, ont achevé et complété la séance. Au concert suivant, on a exécuté une symphonie d'Haydn dont le public charmé a fait recommencer la seconde partie. On a ensuite entendu les divers fragments des *Ruines d'Athènes* de Beethoven, étrange et merveilleuse composition, dont *la marche turque* et le chœur final des

derviches sont des chefs-d'œuvre d'originalité. Le cinquième concert a été défrayé par *les Saisons* d'Haydn, ce beau poëme en l'honneur de la vie champêtre et des mœurs villageoises, cette composition étonnante par la fraîcheur des idées et le charme du coloris, dont la chanson du laboureur dans la première partie, l'air de Lucas dans la seconde, le chœur des chasseurs surtout et celui des vendangeurs dans la troisième sont des morceaux saillants. L'oratorio des *Saisons* est pourtant l'œuvre d'un vieillard de soixante-neuf ans! Au concert suivant, qui a été l'un des plus intéressants de l'année, on a commencé par la symphonie en *ré* de Mozart, joyau charmant d'un génie exquis. Après un chœur de *Paulus*, oratorio de Mendelssohn dont nous avons admiré le sentiment profondément religieux, un violoniste allemand de beaucoup de mérite, M. Koempel, qui est attaché à la cour du roi de Hanovre, a joué le huitième *concerto* à grand orchestre de Spohr. M. Koempel a du style, de la tenue, une grande justesse et d'excellentes traditions ; on peut lui souhaiter une meilleure qualité de son, un son plus moelleux et plus *charnu*. Le public a fait à M. Koempel un accueil chaleureux et flatteur. Après un fragment du neuvième quatuor de Beethoven, exécuté d'une manière merveilleuse par tous les instruments à cordes, la séance s'est terminée par le finale du second acte de *la Vestale* de Spontini, grande page de musique dramatique qui est l'honneur de

l'école française. Un triste événement, la mort de M. Girard, chef d'orchestre de l'Opéra et de la Société des concerts, a fait suspendre et retarder la septième séance. Au huitième concert, qui a eu lieu le 15 avril, on a exécuté pour la seconde fois la symphonie en *la* de Mendelssohn, dont le *scherzo* est la partie saillante. On a répété aussi l'*andante* de la symphonie d'Haydn qui avait été exécutée au sixième concert, fragment précieux où se trouve un solo de violon que M. Allard a joué dans la perfection. La séance a fini par la symphonie en *fa* de Beethoven. Le neuvième concert a été remarquable par l'exécution chaleureuse de la symphonie en *la* de Beethoven, par un air du *Samson* de Hændel, que M. Battaille a chanté avec goût. Quant à la scène du troisième acte de l'*Armide* de Gluck, dont les *soli* ont été chantés par Mmes Barbot et Rey, nous la passerons sous silence. Mme Barbot est bien loin de posséder le style grandiose et l'accent pathétique qu'exige la musique de Gluck. Enfin le dernier concert, qui s'est donné le 29 avril, a été fort remarquable. On a commencé par la symphonie en *ut mineur* de Beethoven, qui a été exécutée avec un entrain inaccoutumé ; puis est venu un psaume en double chœur de Mendelssohn, d'un fort beau style religieux, et la séance a été close par l'*alleluia*, chœur final du *Messie* de Hændel.

La Société des concerts a eu à traverser cette année une crise qui aurait pu compromettre la durée

de cette belle institution. La mort de M. Girard avait laissé vacante la place de chef d'orchestre, et ce triste événement avait éveillé beaucoup d'ambitions dangereuses. M. Girard n'était pas assurément un de ces artistes de premier mérite qu'il fût absolument impossible de remplacer convenablement; mais c'était un homme d'esprit, qui avait de la tenue dans le caractère, qui savait se faire obéir, et dont le goût, un peu timoré, était nourri d'excellentes traditions. M. Tilmant, artiste modeste qui depuis assez longtemps remplissait les fonctions de sous-chef d'orchestre, fut chargé provisoirement, et jusqu'à la fin de la saison, de conduire l'exécution. Dès le second concert, donné le 4 février 1860, où M. Tilmant a pris l'archet du commandement, le public lui a fait une ovation dont tout le monde a compris la signification. Dans l'intervalle, cependant, diverses candidatures se sont produites, parmi lesquelles se trouvait M. Berlioz, qui, en faisant cette démarche, a été bien mal conseillé par ses amis. Au dernier concert, donné le 29 avril, le public a renouvelé avec plus d'unanimité sa protestation en faveur de M. Tilmant, qui a été maintenu et nommé définitivement chef d'orchestre à une immense majorité. Ce choix était peut-être le plus raisonnable qu'on pût faire. M. Tilmant fait partie de la Société depuis sa fondation, en 1828. Il a l'habitude de conduire, et possède la tradition des mouvements indiqués par Habeneck pour

l'exécution des symphonies de Beethoven, qui forment le grand élément des programmes de ces concerts. M. Tilmant a une autre qualité précieuse qui le distingue de son prédécesseur, M. Girard : il aime la musique, il a de la chaleur, et il prend une part visible au plaisir d'une bonne exécution. L'unanimité à peu près complète des suffrages qu'a obtenus M. Tilmant et la faveur dont le public l'a entouré lui donneront la force de se faire obéir et l'initiative nécessaire au chef d'une grande société d'artistes, trop disposés à s'endormir sur les lauriers du passé. Que la Société des concerts n'oublie pas que le temps marche et qu'il faut du nouveau, n'en fût-il plus au monde. Les programmes de ses concerts ont besoin d'être renouvelés en partie, et, tout en conservant inaltérable le fonds formé par les chefs-d'œuvre d'Haydn, de Mozart, de Beethoven, de Weber, de Schubert et de Mendelssohn, il faut absolument pénétrer plus avant dans l'œuvre colossal de Sébastien Bach et dans les oratorios de Hændel, dont on ne chante jamais qu'un ou deux morceaux suffisamment connus. Je parcourais, il y a quelques jours, les programmes des concerts donnés par la Société de musique religieuse et classique du *Domchor* de Berlin, et j'y voyais des noms et des œuvres qu'il est honteux que Paris ne connaisse pas.

La Société des jeunes artistes, qui marche sous le commandement de M. Pasdeloup, a inauguré la hui-

tième année de son existence le 15 janvier dans la salle de M. Herz, où elle tient ses séances. Le premier concert, peu intéressant, a commencé par une symphonie de M. Demersseman, où l'on remarque une facture claire, bien que sobre d'idées, qui même n'appartiennent pas toutes à l'auteur. M. Demersseman, qui est un flûtiste de talent, a prouvé, par cette symphonie, qu'il a l'habitude d'écrire pour l'orchestre. La séance a fini par la symphonie en *ut mineur* de Beethoven. Au deuxième concert, une demoiselle Balby a chanté d'une petite voix agréable un air du *Concert à la cour* de M. Auber, et l'on a fini par la symphonie en *la majeur* de Mendelssohn. Le quatrième concert a été plus curieux. Le programme s'est ouvert par une symphonie en *si bémol* de Robert Schumann, dont j'ai bien de la peine à comprendre le style vague, entortillé, et l'instrumentation terne, qui vise à une fausse profondeur. Je crois que l'Allemagne perdra les efforts qu'elle tente pour faire accepter de l'Europe occidentale la réputation de ce symphoniste atrabilaire. C'est dans ce même concert de la Société des jeunes artistes que s'est produit, pour la première fois, le violoniste allemand, M. Koempel, dont nous avons apprécié le talent. Au sixième et dernier concert, qui a eu lieu le 25 mars, la Société des jeunes artistes a exécuté pour la seconde fois dans l'année l'ouverture et divers fragments du *Struensée* de Meyerbeer, dont nous aimons surtout la polonaise qui sert d'introduction au second acte. L'idée en est

franche, l'instrumentation puissante et sobrement colorée. A cette même séance, on a fait entendre une symphonie inédite de M. Saint-Saëns, où il y a du talent et quelques bonnes parties, notamment le troisième épisode, qui aurait exigé toutefois un plus grand développement. Le chœur des bacchantes de *Philémon et Baucis*, de M. Gounod, a obtenu beaucoup de succès à ce dernier concert de la Société des jeunes artistes, que M. Pasdeloup conduit bravement, mais avec plus de zèle et de pétulance qu'il ne faudrait. Si M. Pasdeloup pouvait en effet modérer un peu sa pantomime et transmettre les mouvements d'un geste plus large et moins fiévreux, je crois que l'exécution de sa vaillante petite cohorte y gagnerait.

Parmi les sociétés qui donnent à Paris des séances de quatuor et de musique de chambre, c'est toujours celle de MM. Allard et Franchomme qui marche à la tête de toutes les autres, et où l'on entend les choses les plus exquises et les mieux rendues. A la troisième matinée, qui a eu lieu le 12 février, MM. Planté et Franchomme ont exécuté avec une rare perfection la sonate pour piano et violoncelle de Beethoven. Puis est venu le dixième quatuor pour instruments à cordes du même maître, qui a émerveillé ce public d'élite habitué, depuis treize ans, à goûter de pareilles délicatesses. A la cinquième séance, j'ai entendu le trio de Beethoven en *ut mineur* pour piano, violon et violoncelle, qui a été rendu avec la même

perfection, surtout par M. Planté, qui jouait la partie de piano, et à ce morceau admirable a succédé le duo pour piano et violoncelle de Mendelssohn, où se trouve un *choral* profondément marqué de ce sentiment religieux que Mendelssohn exprime toujours avec bonheur. La séance a fini par le quintette en *la* pour instruments à cordes de Mozart, qui primitivement avait été écrit pour des instruments à vent. La foule, et une foule élégante, ne cesse de suivre les séances de MM. Allard et Franchomme, qui, après les concerts du Conservatoire, sont les plus intéressantes de Paris.

La société de MM. Maurin et Chevillard, fondée, il y a dix ans, pour l'interprétation des derniers quatuors de Beethoven, poursuit également le cours de ses succès. A la troisième séance, ils ont exécuté le quatuor en *ut dièse mineur*, qui renferme tant de choses contestables à côté des chants les plus sublimes. On a fini par le quatuor en *ut*, le neuvième dans la série des dix-sept merveilles qu'on doit à Beethoven dans ce genre de composition. M. Hans de Bulow a joué à cette matinée la sonate pour piano seul (*opéra* 111) de Beethoven avec un talent incontestable, mais avec plus de force et de netteté que de moelleux. Peut-être M. de Bulow veut-il avoir plus d'esprit que Beethoven, car il s'appesantit trop sur certaines nuances de rhythme qu'il dissèque avec une prétention à la profondeur qui manque son effet. Les

matinées de MM. Maurin et Chevillard sont d'un grand intérêt, et ces artistes honorables et de mérite, dont l'exécution devient chaque année plus fondue et plus délicate, ont atteint le but qu'ils se sont proposé, de répandre la lumière sur les dernières inspirations du plus grand compositeur de musique instrumentale qui ait existé.

C'est pour la propagation de l'œuvre de Mendelssohn que s'est formée la Société de quatuor de MM. Armingaud et Léon Jacquard. Depuis, ils ont étendu leur domaine sur toute la musique de chambre, qu'ils exécutent avec soin et passion. A la troisième séance, j'ai entendu le trio pour piano, violon et violoncelle de Weber, morceau agréable, parfois brillant, mais d'une complexion un peu légère. Ce n'est point par l'art des développements ni par la richesse des épisodes que se recommande le génie de Weber. Le quatuor pour instruments à cordes de Robert Schumann, qu'on a exécuté ensuite, ne m'a pas réconcilié avec la musique de ce cerveau troublé, dont l'harmonie est souvent atroce. J'aime beaucoup mieux les variations pour piano et violoncelle de Mendelssohn, morceau charmant, qui a été assez bien rendu par Mme Massart et M. Léon Jacquard. A la sixième et dernière séance, on a fait entendre un quintette pour piano, deux violons, alto et violoncelle, encore de Robert Schumann, qui m'a paru une œuvre de meilleur aloi. La marche et le *scherzo*, qui en

sont les parties saillantes, ne manquent pas d'originalité. Ce qu'il faut louer en MM. Armingaud et Léon Jacquart, c'est qu'ils ont plus d'initiative que les autres sociétés de quatuor. Les programmes de leurs séances, suivies par un public particulier qui tient à la société du faubourg Saint-Germain, sont généralement très-variés et très-piquants.

M. Lebouc, qui est un violoncelliste agréable et un artiste de goût, a donné, dans les salons de la maison Érard, trois soirées de musique classique qui n'ont pas manqué d'intérêt. A la deuxième soirée, j'ai entendu le quatuor en *fa dièse mineur*, pour instruments à cordes, de Fesca, qui a été fort bien exécuté, par M. Herman surtout, qui tenait le premier violon. Le *scherzo* est particulièrement remarquable. La troisième et dernière soirée de M. Lebouc a été fort intéressante : *les Échos*, double trio d'Haydn pour quatre violons et deux violoncelles, morceau d'une naïveté charmante, a été vivement applaudi. Le quatuor en *ré*, pour instruments à cordes, de Mozart, la sonate de Beethoven (*opéra* 27), que Mme Mattmann a exécutée avec un grand sentiment, un air du *Samson* de Hændel, chanté avec infiniment de goût par M. Paulin, qui depuis a été heureusement nommé professeur de chant au Conservatoire ; une jolie mélodie de Lachner, *l'Oiseau*, que Mme Gaveaux-Sabatier a dite avec grâce; une gavotte de Bach, jouée par M. Herman, ont complété cette belle soirée, qui s'est

terminée par une polonaise de Chopin, exécutée avec charme par Mme Mattmann et M. Lebouc.

Un de ces artistes modestes qui, dans les rangs de l'enseignement particulier, répandent sans bruit de très-bons conseils, M. Charles Lamoureux, violoniste de talent, a donné dans les salons de Pleyel quatre séances de musique de chambre qui ont été suivies et remarquées. M. Lamoureux est élève du Conservatoire, et particulièrement de M. Girard, qui avait pour lui beaucoup d'affection. A la seconde séance, il a exécuté, en qualité de premier violon, avec le concours d'autres artistes bien connus, le quatuor en *ré* de Mozart et le quatre-vingtième quatuor d'Haydn, où se trouve ce bel *andante* qui est devenu l'hymne national de l'Autriche, avec infiniment de goût, de précision et de justesse. Nous engageons M. Lamoureux à renouveler l'année prochaine une tentative qui lui a si bien réussi.

Le brillant violoniste italien Sivori a donné quatre soirées de musique de chambre, avec le concours de M. Ritter, dans la salle Beethoven. A la quatrième soirée, qui a eu lieu le 21 décembre 1859, j'ai entendu un duo concertant, pour violon et alto, de Spohr, fort bien exécuté par MM. Sivori et Accursi, mais dont la composition ne brille pas par l'abondance des idées. Un *rondo capricioso*, de Mendelssohn, a été exécuté par M. Ritter, qui est un pianiste d'un très-grand talent, avec une vigueur, une netteté qui

n'excluent pas la grâce. Quand M. Sivori se contente de jouer la musique des maîtres, il est l'un des plus brillants virtuoses de ce temps-ci ; il perd une grande partie de ses avantages quand il s'abandonne à ses propres inspirations, qui ne se recommandent ni par le style, ni par l'originalité des idées.

Dans cette même salle Beethoven, où M. Sivori a donné ses quatre soirées, un pianiste d'un vrai mérite, d'un goût difficile et rare, M. Mortier de Fontaine a donné, avec le concours de MM. Maurin et Chevillard, quelques séances de musique de chambre qui ont été remarquées. Élève du Conservatoire de Paris, établi à Saint-Pétersbourg depuis un certain nombre d'années, M. Mortier de Fontaine est un pianiste de la vieille roche, dont le jeu placide et le toucher élégant doivent rappeler la manière de Hummel.

Dans la série des concerts isolés donnés par de grandes individualités, par des virtuoses dignes de cette qualification si prodiguée de nos jours, il nous faut parler tout d'abord de Mme Pleyel, artiste d'un ordre supérieur. Cette femme célèbre, qui a parcouru au moins une partie de l'Europe, a voulu essayer sur le public, qu'elle n'avait point approché depuis une dizaine d'années, quelle pouvait être encore sa puissance de séduction. Mme Pleyel a dû être contente de l'épreuve. L'assemblée nombreuse et distinguée qui était accourue à son appel a su apprécier les rares

qualités d'une exécution qui réunit la force à la délicatesse, le fini dans les détails à l'unité de conception, sans laquelle on n'est pas digne d'interpréter les vrais chefs-d'œuvre des maîtres. Au premier concert que Mme Pleyel a donné dans les salons de l'hôtel du Louvre, le 8 mars, elle a exécuté le concerto de Mendelssohn pour piano et grand orchestre avec une *maestria*, tempérée par la grâce, qui a excité la plus vive et la plus juste admiration. Nous avons été moins édifié de certains morceaux de musique à la mode que Mme Pleyel a cru devoir placer sur ses programmes. Les femmes les plus éminentes ne peuvent s'empêcher d'avoir quelques faiblesses pour les grandeurs du jour et les œuvres fugitives. M. Acher, par exemple, méritait-il l'honneur que lui a fait Mme Pleyel en exécutant une de ses improvisations méditées? J'aimerais autant croire à la musique de M. Prudent. Quoi qu'il en soit, Mme Pleyel est une artiste comme il y en a peu, et sa place dans l'art est bien facile à indiquer : elle est la première pianiste de son temps.

M. Hans de Bulow, qui, l'année dernière, était venu à Paris pour préparer les voies à M. Richard Wagner, dont il s'est fait le saint Jean-Baptiste, a donné cette année encore quatre soirées qui n'ont pas excité un bien vif intérêt. M. Hans de Bulow est un esprit peu étendu, un de ces fanatiques importuns comme il y en a dans toutes les petites églises que repousse le

monde éclairé. Nous avons laissé M. Hans de Bulow jouer tout à son aise les divagations de M. Liszt, son beau-père, et faire de la propagande en faveur de la musique de l'avenir. Notre siége est fait, et M. Hans de Bulow n'a pas assez d'initiative dans l'esprit ni assez de puissance affective pour faire un grand nombre de prosélytes à une détestable cause. Nous en dirons à peu près autant de M. Alfred Jaell, pianiste d'un vrai talent, mais élève de M. Liszt, qui lui a imposé le lourd fardeau d'exécuter ses œuvres. Dans un concert qu'il a donné à la salle Herz le 2 mars, M. Jaell a interprété, avec M. Sivori, la sonate pour piano et violon (*opéra* 30) de Beethoven, d'une manière délicieuse, avec une élégance et une délicatesse de touche qui ont ravi l'auditoire; mais lorsque M. Jaell a voulu exécuter avec M. Hans de Bulow une de ces divagations à quatre mains que M. Liszt intitule *Préludes symphoniques*, tout le monde s'est levé, après trente ou quarante mesures, et a déserté la salle. C'est que vous ne savez pas ce que c'est que les *Préludes symphoniques!* Écoutez alors l'explication qu'en donne M. Liszt lui-même : « Notre vie est-elle autre chose qu'une série de préludes à ce chant inconnu dont la mort entonne la première et solennelle note? — L'amour forme l'aurore enchantée de toute existence; mais quelle est la destinée où les premières voluptés du bonheur ne sont point interrompues par quelque orage dont le souffle mortel dissipe ses

belles illusions, dont la foudre fatale consume son autel, et quelle est l'âme cruellement blessée qui, au sortir d'une de ces tempêtes, ne cherche à reposer ses souvenirs dans le calme si doux de la vie des champs? Cependant l'homme ne se résigne guère à goûter longtemps la bienfaisante tiédeur qui l'a d'abord charmé au sein de la nature, et lorsque la tempête a jeté le signal des alarmes, il court au poste périlleux, quelle que soit la guerre qui appelle à ses rangs, afin de retrouver dans le combat la pleine conscience de lui-même et l'entière possession de ses forces[1].... » Voilà ce que c'est que les *Préludes symphoniques*, et je puis assurer que la musique est digne du commentaire qu'on vient de lire.

Un pianiste polonais qui a fait son éducation au Conservatoire de Paris, M. Wieniawski, frère du violoniste, a donné aussi un concert dans la salle de M. Herz, le 26 avril. Il y a fait entendre un *concerto* de sa composition pour piano et grand orchestre, qui ne nous a pas paru contenir beaucoup d'idées nouvelles. M. Wieniawski est un peu l'imitateur de la manière brusque de M. Rubenstein, c'est-à-dire que tous deux visent à reproduire cette partie dramatique du style symphonique de Beethoven qui a troublé tant de pauvres esprits. Il y a cependant du talent dans le concerto de M. Wieniawski. L'*andante* et l'*al-*

1. *Méditations poétiques*, en tête du programme.

legro final nous ont particulièrement frappé. Comme pianiste, M. Wieniawski a une exécution vigoureuse, mais dépourvue de grâce; ce n'est pas non plus par la qualité du son que se recommande le jeu de M. Joseph Wieniawski.

Parmi les enfants bien doués que la Pologne a fournis à l'art musical, et ils sont assez nombreux, nous ne devons pas oublier le jeune Lotto, violoniste de talent qui a fait aussi son éducation au Conservatoire de Paris, sous la direction particulière de M. Massart, qui lui porte une affection de père. A douze ans, en 1853, M. Lotto a remporté le premier prix de violon, et depuis lors il n'a fait que grandir et nourrir son esprit de bonnes et solides études qui l'ont dignement préparé à la carrière de virtuose et de compositeur qu'il veut parcourir. M. Lotto a donné un concert dans la salle Herz, où il a exécuté le *concerto* pour violon et à grand orchestre de Mendelssohn. M. Lotto a d'excellentes qualités, de la chaleur, une grande justesse, de la précision et cette heureuse souplesse de l'esprit qui s'approprie aisément le style d'un maître. M. Lotto a fait entendre également un morceau de sa composition fort difficile, et qui n'est pas dépourvu de mérite. Nous engageons M. Lotto à se préoccuper surtout de la qualité du son, qui manque parfois de netteté dans les traits rapides. M. Lotto, qui retourne en Pologne et qui se propose de faire un voyage en Russie, ne peut manquer d'y être accueilli avec fa-

veur. Un autre violoniste de beaucoup de talent, M. Jean Becker, de Manheim, a donné dans les salons de M. Érard un concert qui a été remarqué. Le jeu de M. Becker est hardi, plein d'éclat dans les effets de *pizzicato* qui se trouvent dans les variations de Paganini sur l'air : *Nel cor più non mi sento*. Bonne qualité de son, justesse parfaite, contenance facile et dégagée, telles sont les qualités qui distinguent le talent de M. Becker, qui a plutôt l'air d'un artiste français que d'un Allemand.

S'il nous fallait citer le nom de tous les pianistes français, allemands, polonais, russes, suédois, etc., qui se sont produits cet hiver à Paris, nous remplirions des pages inutiles et fatiguerions vainement la mémoire de nos lecteurs. Cependant pouvons-nous ne pas faire savoir au monde que M. Prudent a donné un concert dans la salle Herz devant son public ordinaire, et qu'il l'a régalé d'une nouvelle composition intitulée *l'Aurore dans les bois?* que M. Louis Lacombe, qui le suit de près, en a donné deux, où il n'a fait entendre aussi que de la musique de sa composition? M. Ernest Lubeck, un pianiste intrépide et vigoureux que nous a fourni la Hollande, M. Jacques Bauer, un élève chéri de M. Liszt, bien digne d'exécuter la musique de son maître, M. Louis Brassin, qui nous vient de la Belgique avec un vrai talent et une bonne qualité de son, M. Hans Seeling le Bohême, M. Krüger de Stuttgart, qui a du goût et de l'élégance, M. Tellefsen le Suédois, M. Al-

bert Sowinski le Polonais, artiste connu depuis longtemps par des travaux divers, M. George Pfeiffer, qui est bien Français, méritent qu'on ne les oublie pas, et que la critique tienne compte de leurs efforts.

Mais je tiens en une estime toute particulière le talent plein de force et de grâce de Mme Szarvady (Wilhelmine Clauss), et je lui passe le goût qu'elle a pour la musique de Robert Schumann. Les quatre soirées qu'elle a données dans les salons de Pleyel ont été suivies par un public choisi. J'aime aussi beaucoup le talent svelte, allègre, de Mlle Joséphine Martin, une pianiste française qui en vaut bien une autre, et qui a de l'esprit dans ses doigts agiles comme une franche et bonne fille de Paris qui ne s'en fait pas accroire. Nous accordons aussi une mention exceptionnelle à un enfant bien doué, au jeune Henri Ketten, qui joue du piano comme un maître, et dont l'heureuse physionomie annonce, comme disent les Allemands, la *génialité*. Au second concert qu'il a donné dans les salons de Pleyel, le jeune Ketten a exécuté, entre autres morceaux difficiles, un *saltarello* de M. Alkan aîné, qui a ravi tout le monde, excepté le compositeur, qui a toujours soin de se dérober à ses nombreux admirateurs. Qu'on ne fatigue pas ce charmant enfant, qu'on ne lui donne pas surtout à exécuter, avant l'heure indiquée par la nature, la musique de Beethoven, qui exige plus que des doigts et du mécanisme. Robert Schumann a dit excellem-

ment : « Ne mettez pas trop tôt la musique de Beethoven dans les mains des enfants; abreuvez-les, fortifiez-les d'abord avec les sucs frais et nourrissants de Mozart[1]. »

J'ai réservé une place à part à une matinée musicale donnée par M. Francis Planté dans les salons d'Érard. M. Planté est un pianiste français du plus rare talent, dont le jeu facile, élégant, ferme et brillant tout à la fois, n'est étranger à aucun genre de musique. Élève du Conservatoire et particulièrement de M. Marmontel, M. Planté a été pendant plusieurs années de la Société de quatuor de MM. Allard et Franchomme, où il s'est familiarisé avec la musique des maîtres, qu'il est parvenu à interpréter d'une manière supérieure. La belle séance dont nous parlons a commencé par le quintette de Beethoven pour piano et instruments à vent. A ce morceau ont succédé un fragment d'une sonate de Mozart, un autre fragment d'Haydn et *la Chasse* de Mendelssohn. Après la sonate en *ré* pour piano de Beethoven, M. Planté a terminé par une merveille, une composition pour le piano de Rossini, qui s'amuse à graver ainsi sur des pierres fines les plus adorables caprices de son génie, qui n'a rien perdu de son *brio* et de sa fraîcheur printanière. Le public nombreux et choisi qui était venu entendre M. Planté a été ravi de son jeu délicat, de sa bonne

1. *Musik und Musiker*, tome I, page 9.

tenue et de la modestie qu'il apporte à ces séances d'apparat, où tant d'artistes virtuoses prêtent au ridicule.

Puisque le nom de Rossini se trouve placé tout naturellement dans ces annales de la musique de chambre, nous voulons faire part aux lecteurs d'une bonne fortune qui nous est arrivée cet hiver. Dans une de ces maisons d'artiste où la musique ne cesse d'être cultivée pendant toute l'année avec autant d'ardeur que de goût, chez M. Gouffé, l'habile contrebassiste de l'Opéra et de la Société des concerts, nous avons eu le plaisir d'entendre en présence de Rossini un quatuor de M. Adolphe Blanc pour piano, premier, second violon et alto, que l'auteur a dédié au grand maître qui l'honore de sa bienveillance. Il y a beaucoup de talent dans le quatuor de M. Adolphe Blanc; les idées en sont claires, faciles, bien déduites, modulées avec art, et le style excellent et sans faux alliage. La partie de piano a été exécutée avec une vigueur et une netteté singulière par M. Bernhard Rie, un Bohême, un élève de M. Dreyscho, qui fait grand honneur à son pays ainsi qu'à son maître. Une autre composition remarquable de M. Adolphe Blanc, qui a été exécutée pour la première fois à la matinée dont nous parlons, c'est un septuor pour instruments à cordes et instruments à vent, où l'auteur ne s'est peut-être pas assez défendu contre de redoutables souvenirs : je veux parler du septuor de Beethoven. M. Blanc

semble avoir hésité, dans la composition de ce morceau, entre le penchant de sa nature, qui le porte vers les formes mélodiques, un peu à la manière de Boccherini, et le désir de se montrer sous un nouvel aspect, en pratiquant un style plus compliqué d'harmonie et de modulations. La tentative, pour n'avoir pas complétement réussi, ce nous semble, fait honneur cependant au talent réel de M. Adolphe Blanc, l'un des rares compositeurs français qui cultivent avec succès le genre si difficile de la musique de chambre. M. Camille Saint-Saëns est aussi un jeune compositeur français qui fait de louables efforts dans la musique instrumentale. A une matinée qu'il a donnée dans les salons d'Érard, il a fait exécuter un quintette pour deux violons, alto, violoncelle et piano, et plusieurs autres morceaux de sa composition, qui révèlent plus de facilité d'écrire que d'inspiration. Nous y avons remarqué cependant un *scherzo* pour piano et harmonium qui a été fort bien exécuté par l'auteur lui-même.

Parmi les nombreux concerts qui se donnent tous les ans à Paris, on distingue toujours les soirées de M. Delsarte. Soit qu'on approuve entièrement sa méthode, soit qu'on lui reproche d'être plutôt un professeur de déclamation lyrique dans le sens de l'ancienne école française qu'un maître de chant dans le style plus compliqué de la musique moderne, M. Delsarte n'est point un artiste ordinaire. Au concert qu'il

a donné dans la salle Herz, M. Delsarte a chanté avec un grand goût la romance de *Joseph* de Méhul, la scène et l'air de Telasco de *Fernand Cortez*, de Spontini. Il a été fort bien secondé par Mme Barbot, qui a déclamé et presque joué la scène d'*Iphigénie en Aulide* de Gluck, l'air de *Proserpine* de Lulli, avec un accent et une expression de physionomie peut-être un peu exagérés. M. Barbot aussi a chanté avec goût un air du *Rolland* de Lulli, qui m'a rappelé celui du *Rolland* de Piccini, que dans sa jeunesse Duprez chantait à ravir. La séance s'est terminée par un fragment du onzième *quintette* de Boccherini, une adorable fantaisie italienne que M. Sauzay, jouant le premier violon, a rendue avec charme.

Il manquerait quelque chose d'important à ce compte rendu des fêtes musicales de l'année, si j'oubliais de parler du concert donné au bénéfice d'une œuvre de charité, l'orphelinat de Saint-Firmin (dans l'Oise), par une femme du monde des plus distinguées, Mme de Nerville. Elle y a exécuté elle-même avec une grâce parfaite le onzième concerto de Mozart, pour piano et grand orchestre. A cette soirée très-brillante, nous avons entendu pour la première fois une virtuose amateur connue depuis longtemps, Mlle Brousse, qui a chanté avec un grand sentiment un air de *Stradella*. Douée d'une physionomie expressive et d'une voix de mezzo-soprano fortement trempée, Mlle Brousse chante la musique drama-

tique avec plus d'ampleur dans le style que de flexibilité vocale. Peut-être même pourrait-on lui re procher de trop forcer le son et de lui faire perdre par une tension excessive la qualité musicale qu'il doit toujours conserver. Mlle Brousse n'en est pas moins une cantatrice amateur de la plus haute distinction.

L'Italie a été représentée dans les concerts qui se sont donnés cet hiver à Paris par M. Braga, violoncelliste et compositeur napolitain bien connu, par M. Lucas Fumnagalli, pianiste fougueux qui marche sur les traces de son frère, mort, par M. Stazieri, qui joue du piano comme un ange, et qui peut interpréter de mémoire les plus beaux chefs-d'œuvre de l'école allemande, et par un certain Casella, nom illustre s'il en fut jamais, qui m'a rappelé immédiatement ces vers de Dante :

Casella mio, per tornar altra volta
La dove io son fo io questo viaggio
Diss' io ; ma a te come tanta ora è tolta?
. . . .
. . . . . Se nuova legge non ti toglie
Memoria o uso all' amoroso canto
Che mi solea quetar tutte mie voglie,

Di cio ti piaccia consolare alquanto
L' anima mia che con la sua persona
Venendo qui è affannata tanto.

Amor che nella mente mi raggiona

Comincio egli allor si dolce mente
Che la dolcezza encor dentro mi risuona[1].

On pense bien que je ne me suis pas fait prier pour aller entendre le Casella moderne, qui d'ailleurs m'avait écrit une lettre en très-bon et pur toscan. M. Casella est un artiste de talent qui chante sur son violoncelle peut-être un peu mieux que le musicien du treizième siècle, le maître de musique du grand poëte florentin, ne chantait de sa voix un de ces *laudi spirituali* qui se sont conservés jusqu'à nos jours. Il est à désirer que M. Casella, qui vit dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle, ait une ambition digne de son temps et du nom qu'il porte.

Après bon nombre de soirées intéressantes données par des artistes honorables et modestes tels que

1. Voici comment M. de Ratisbonne a traduit ces tercets :

Mon Casella, je fais aujourd'hui ce voyage
Pour retourner plus tard sur ce même rivage.
Mais toi, pourquoi viens-tu si tard après ta mort?
. . . .
. . . . Si quelque loi sur ce nouveau rivage
Ne t'a pas enlevé la mémoire ou l'usage
De ce chant amoureux qui calmait tous mes maux,

Donne à mon cœur, de grâce, un peu de ton doux baume.
Ce voyage accompli par le sombre royaume
Avec mon corps vivant m'a brisé de douleur.

Amour qui parle au fond de ma pauvre âme esclave,
Se prit l'ombre à chanter d'une voix si suave,
Que sa douceur encor résonne dans mon cœur....

MM. Sauzay, de Cuvillon, Bessems, Franco Mendès, etc., artistes d'un goût sûr qui rendent à l'art des services bien autrement utiles que les faiseurs de contre-danses et les compositeurs de cabalettes, la saison des concerts a été close par une grande séance de musique historique qui doit se renouveler tous les ans, conformément aux vœux de M. de Beaulieu. Ancien élève de Méhul, correspondant de l'Institut, M. de Beaulieu, qui a déjà fondé l'association musicale de l'Ouest, qu'il dirige depuis trente ans, a eu la pensée généreuse de distraire de sa succession la somme de 100 000 francs, dont le revenu servira à faire les frais d'un grand concert annuel où l'on n'exécutera que de la musique ancienne et peu connue. Dans la séance d'inauguration, qui a eu lieu cette année-ci dans la salle Herz sous la direction de M. Seeghers pour l'orchestre et de M. Marié pour les chœurs, on a fait entendre des fragments du *Messie* de Hændel, un madrigal à quatre voix, *le Croisé captif*, de Gibbon, compositeur anglais de la fin du seizième siècle, un *Jesus dulcis*, motet de Vittoria, et des fragments d'*Élie*, oratorio de Mendelssohn. L'exécution a laissé nécessairement à désirer, car le temps a manqué pour l'étude d'une musique difficile qui exige un orchestre et des masses chorales bien disciplinées. Il y a tout lieu d'espérer que l'année prochaine M. de Beaulieu sera en mesure d'apporter plus de soins à la réalisation d'une idée qui peut devenir féconde en bons résultats.

De tous les genres, le plus difficile, le plus noble et le plus délaissé en France aussi bien que dans les autres parties de l'Europe, excepté en Angleterre et dans certaines grandes villes de l'Allemagne, c'est incontestablement la musique religieuse. On n'entend dans la plupart des églises de Paris, sauf de bien rares exceptions, que du plain-chant tristement défiguré par des interprètes ignorants, étrangers à l'esprit comme à la tonalité de ces belles mélopées grégoriennes qui nous ont conservé la seule notion que nous possédions du chant de la primitive Église. Lorsque des paroisses un peu plus riches que les autres, telles que Saint-Roch, Saint-Eustache ou Saint-Thomas d'Aquin, veulent, dans quelques grandes solennités, avoir recours à l'art moderne pour embellir l'office divin, le clergé a rarement la main heureuse dans le choix qu'il fait des œuvres contemporaines. En France surtout, le clergé est le plus grand corrupteur de l'art véritablement religieux. C'est lui qui introduit les contredanses dans les églises et qui patronne les œuvres les plus misérables. Il n'y a qu'à lire les paroles et qu'à entendre le chant des cantiques qu'il confie à l'enfance ! Nous autres profanes, nous sommes un peu plus difficiles dans le choix des éléments dont nous voulons nourrir l'esprit et le cœur de nos enfants, et nous sommes d'avis que les belles choses valent mieux pour l'édification de l'âme naissante que les grotesques images qu'on vend à la porte des églises. Quoi qu'il en soit de cette ques-

tion importante de la musique religieuse, qui préoccupe un grand nombre de bons esprits, et que nous aborderons un jour avec moins de réserve, il faut tenir compte de quelques tentatives honorables qui sont faites pour relever cette partie intéressante de l'art. C'est à ce titre que nous mentionnons la grande messe en musique de M. Charles Manry, que l'association des artistes musiciens a exécutée à Saint-Roch dans le courant du mois de mai. M. Manry est un amateur d'un certain talent, un homme de bonne volonté qui n'a pas craint de s'attaquer à un sujet redoutable. Il y a de bonnes parties dans la messe de M. Manry, particulièrement le *Kyrie* et quelques passages du *Salutaris*, qui nous ont paru empreints du sentiment religieux, la plus haute manifestation de l'art quand on y réussit complétement. M. Manry a trop de goût et de talent pour croire qu'il a atteint le but, et que sa messe est de nature à satisfaire les simples aussi bien que les initiés ; mais il se trouve assez de qualités estimables dans une composition aussi longue et aussi variée de tons pour recommander le nom de M. Manry aux juges difficiles.

De ce nombre considérable de concerts et de fêtes musicales de toute nature dont nous venons de faire le récit, il résulte ce fait consolant : que le public et particulièrement la haute société parisienne s'initient chaque jour davantage à la grande musique instrumentale, et que les œuvres de Beethoven, Haydn,

Mozart, Weber, Mendelssohn, Schubert, Fesca, Boccherini, y compris Robert Schumann, trouvent en France des auditeurs éclairés qui n'existaient pas il y a trente ans. Quand la société du Conservatoire et les nombreuses sociétés de quatuor qui ont suivi son exemple n'auraient produit que cette révolution dans le goût d'une nation qui a créé le vaudeville et qui tenait à un si haut prix les airs de pont-neuf et l'orgue de Barbarie, ce serait une preuve de plus à ajouter à toutes celles que nous possédons déjà, que le genre humain est susceptible d'éducation, et que les peuples, aussi bien que les individus, peuvent se compléter, s'enrichir intellectuellement et ajouter des cordes nouvelles à la lyre nationale. Une autre considération importante à tirer des faits qu'on vient de rapporter, c'est la disparition, dans les programmes des concerts qui se donnent à Paris, de toute musique futile, de ces airs plus ou moins variés dont on était poursuivi il y a encore une quinzaine d'années. Les fantaisistes, les compositeurs d'impromptus, les improvisateurs d'aurores boréales, les faiseurs de madrigaux à la lune, au soleil, aux étoiles, les prestidigitateurs, les inspirés de toute espèce, tout ce monde de faux poëtes et de détestables musiciens est en complète déroute. On ne les écoute plus, on ne les joue plus, on ne les achète plus nulle part. Les éditeurs de Paris sont devenus durs, impitoyables, complétement insensibles à toute cette musique pittores-

que qu'ils payaient autrefois au poids de l'or. C'est tout au plus s'ils consentent à délier les cordons de leur bourse pour un opéra-comique en trois actes qu'ils éditent, mais qu'ils ne payent guère. La tendre romance elle-même est délaissée. Il n'y a que les chefs-d'œuvre du grand Offenbach qui résistent au discrédit où est tombée la production nationale ! C'est que le directeur des Bouffes-Parisiens, le chantre d'*Orphée aux Enfers*, est le musicien, le peintre véridique et choyé du temps où nous vivons !

VI

BIBLIOGRAPHIE MUSICALE.

Biographie universelle des musiciens et Bibliographie générale de la musique, 2e édition, entièrement refondue et augmentée de plus de moitié. Premier volume. Chez Firmin Didot. Par M. Fétis. — *Histoire du Conservatoire de musique et de déclamation*, par M. Lassabathie (1 volume petit in-4, chez Michel-Lévy frères). — *Histoire de la Société des concerts du Conservatoire,* par M. A. Elwart (1 volume). — *Biographie de Louis Beethoven*, par A. Schindler (2 petits volumes en allemand). — *Les jugements nouveaux*, par M. Xavier Aubryet. — *Louis Spohr, sa vie et ses ouvrages*, par Alexandre Malibran, son élève. — *La mise en scène de Don Juan*, par M. de Wolzogue (en allemand). — *Études sur les opéras de Joseph Verdi* (en italien), par M. Basevi. — *Observations de quelques musiciens* sur la méthode de M. Émile Chevé. — *Simple réponse à MM. Auber, Halévy, etc.*, par M. Chevé. — *Réponse à la brochure intitulée* « Observations de quelques musiciens, » par le comité de patronage de la méthode enseignée par M. Chevé.

BIOGRAPHIE UNIVERSELLE DES MUSICIENS ET BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE,

Par M. Fétis,

(*Un gros volume in-*8. *Deuxième édition.*)

Les livres intéressants sur la musique sont toujours fort rares. Cet art qui est le plus vivant, le plus jeune

et le plus universel de tous, ne possède qu'une littérature très-restreinte, dont les principaux monuments appartiennent à l'Allemagne, à l'Italie et à l'Angleterre. L'Angleterre, qui n'a pas produit un seul musicien de génie, possède deux histoires générales de la musique qui ont encore leur prix : une du docteur Burney et l'autre de Hawkins. La France, dont l'esprit essentiellement critique a éclairé la théorie et l'histoire de tous les arts, la France, qui a produit une des plus belles et des plus vastes littératures qui existent au monde, qui a donné naissance à toute une école de compositeurs dramatiques, la France n'a pas encore une bonne histoire de la musique, ni même un ouvrage de quelque valeur qui raconte la naissance et le développement de son théâtre lyrique qui n'a pas deux cents ans d'existence. Le *Dictionnaire de musique* de Brossard, celui que J. J. Rousseau a publié soixante ans après, l'*Histoire de la musique et de ses effets* par Bonnet, la compilation de La Borde, le *Dictionnaire des musiciens* de Choron et Fayolle, quelques monographies intéressantes, comme celle de Piccinni, par Ginguené, les différents travaux de Perne, Castil-Blaze, de MM. Adrien de Lafaye, d'Ortigue, etc., voilà, à peu de chose près, de quoi se composait la littérature musicale en France avant M. Fétis et pendant qu'il parcourait sa laborieuse carrière qui commence vers 1820. M. Fétis est le premier musicien de mérite qui, après Choron,

ait abordé l'étude de l'art par ses trois principaux aspects : par la théorie, par l'histoire générale, par la biographie des artistes et des savants qui se sont fait un nom dans la culture d'un art merveilleux qui charme les sens, touche le cœur et étonne la raison par ses mystères. Sans méconnaître la valeur des nombreux travaux qui sont sortis de la plume féconde de M. Fétis, c'est dans la *Biographie universelle des musiciens et Bibliographie générale de la musique* qu'il a concentré tous ses efforts. Cet ouvrage considérable, composé de huit volumes in-8° de trois, quatre et jusqu'à six cents pages chacun, sera le titre le plus solide de M. Fétis au souvenir de la postérité. La première édition, qui a paru en 1835, contenait, en tête du premier volume, avec une préface, un *Résumé philosophique de l'histoire de la musique* depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du dix-huitième siècle. Dans ce morceau, remarquable à plus d'un titre, M. Fétis expose ses principales idées sur le développement de l'art, dont il divise l'histoire en trois grandes époques : *antiquité*, *moyen âge*, *âge moderne* qui commence à la Renaissance. M. Fétis terminait ce résumé par les paroles suivantes : « Depuis le commencement du dix-huitième siècle, la littérature musicale a été cultivée dans toutes ses branches avec beaucoup d'activité en Italie, en Allemagne, en France et en Angleterre. Des histoires générales de la musique par Martini, Burney, Hawkins, Forkel et

Busby, des dictionnaires de cet art, par Brossard, J. J. Rousseau, Kock, Wolf, Busby, Castil-Blaze, Lichtenthal, et beaucoup d'autres, des multitudes d'écrits relatifs à la théorie des sons, du système tonal, des principes de l'art, de l'harmonie et de la composition; une immense quantité de méthodes pour tous les instruments, beaucoup de biographies de musiciens, des écrits relatifs à diverses parties de l'histoire de l'art, des journaux, des recueils de critique, des pamphlets, composent un répertoire de littérature musicale si considérable qu'il n'existe rien de semblable pour aucun art ni pour aucune science que ce soit. Pourtant, il faut bien que je le dise, la philosophie de cet art-science qu'on appelle la *musique* ayant manqué à la plupart de ceux qui en ont traité, après tant de travaux, rien n'est plus rare que de rencontrer des idées justes sur sa théorie : les principes naturels de cette théorie sont encore à poser. Paraîtra-t-il enfin un livre qui remplira cette lacune et qui offrira le point de départ de toutes les règles ? je l'espère. »

M. Fétis a répondu lui-même à la question qu'il se posait à la fin du *Résumé philosophique*, en publiant en 1841 un *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*. Nous n'avons pas à examiner aujourd'hui si le savant directeur du *Conservatoire royal* de Bruxelles a formulé dans l'ouvrage que nous venons de citer les véritables lois de l'harmonie, et si les

principes sur lesquels il s'appuie, donnent la raison dernière de toutes les combinaisons possibles des sons simultanés. Ce qu'on ne peut pas contester à M. Fétis, c'est que les bases de son système sur l'harmonie paraissent plausibles, que ce système, déduit de principes que l'auteur croit immuables, concorde avec les données de l'histoire générale de la musique telle que M. Fétis l'a envisagée. Cependant M. Fétis n'a pas jugé à propos de maintenir dans la seconde édition de la *Biographie universelle des musiciens* le résumé philosophique qui se trouve dans la première. Dans la préface du premier volume de la seconde édition, M. Fétis explique les motifs de cette suppression :

« Le *Résumé philosophique de l'histoire de la musique* que j'avais placé en tête de la première édition renferme une très-grande quantité d'aperçus nouveaux, dont quelques-uns ont été qualifiés d'*hypothèses.* Le conseiller impérial de Kiesewetter en a eu tant d'émotions, qu'elles l'ont préoccupé dans les quinze dernières années de sa vie et lui ont fait produire dans cet intervalle ses livres sur *la musique de l'église grecque*, sur *la musique mondaine*, sur *l'histoire de la musique européenne*, sur *la musique des Arabes*, sur *Guido d'Arezzo* et sur la théorie mathématique des échelles tonales, sous le titre de *Nouveaux Aristoxéniens.* De plus, il a rempli les journaux de musique allemands d'articles dirigés contre mes idées sous

divers pseudonymes. D'autres se sont aussi essayés contre ce que j'ai écrit dans ce résumé sur les origines de l'harmonie, sur celles des notations et sur beaucoup d'autres choses. Reproduire simplement mon tableau rapide de l'histoire de la musique, sans tenir compte de toutes ces oppositions, ne serait pas possible; les discuter serait changer le caractère de ce morceau, lui ôter sa destination, et le transformer en une lourde et illisible dissertation. Je me suis dit qu'il n'est plus temps de présenter sous une forme abrégée des vérités historiques et des idées que saisissent mal ceux qui n'en connaissent pas les développements. L'histoire générale de la musique, dont la publication suivra celle du présent ouvrage, exposera ces choses avec le cortége de preuves qui doit les appuyer, et fera cesser d'oiseux débats. » A la bonne heure, et nous attendrons patiemment l'exposition complète des idées de M. Fétis, dans cette histoire générale de la musique qu'il promet depuis si longtemps. Toutefois, si l'on devait juger du plan et des idées fondamentales de cette histoire générale de la musique par quelques fragments que M. Fétis a communiqués à un journal spécial qui est à sadévotion[1], on peut prévoir que les objections ne manqueront pas contre son nouveau système historique et contre l'influence extrême qu'il accorde à la race des

1. *Revue et Gazette musicale.*

différents peuples, dans le développement scientifique des phénomènes de l'art.

Quoi qu'il en soit, il est bon d'écouter encore M. Fétis et de lui laisser expliquer ses vues sur l'histoire de la musique. Voici comment il s'exprime dans la préface de la *deuxième édition* de la *Biographie universelle des musiciens :*

« L'histoire de la musique a deux aspects également dignes d'intérêt : à l'un de ses points de vue, elle nous montre les éléments de cet art coordonnés d'une manière systématique dès *les premiers âges du monde.* Elle nous apprend que, pleins de reconnaissance pour les émotions douces, consolatrices ou joyeuses qu'ils en recevaient, les plus anciens habitants de la terre dont il reste des souvenirs, ont donné à la musique une origine céleste. Partout, dans l'antiquité, nous la trouvons mêlée aux mythologies, aux cosmogonies, aux théories les plus abstraites de la philosophie. Intimement liée à la poésie, laquelle était toujours chantée, la musique nous apparaît dans le monde habité comme l'expression caractéristique de *l'organisation physiologique* des peuples, et comme le résultat des *climats* sous lesquels ils vivaient, des circonstances qui les modifiaient et des phases de leur civilisation.

« Le chant populaire est l'histoire vivante de la musique primitive sur toute la surface de la terre ; il semble n'avoir eu d'autre auteur que les peuples eux-

mêmes. Il n'a rien d'individuel, car il émane d'un sentiment commun ; il est l'accent de la voix de tous ; enfin, il est le fruit de l'inspiration collective. Chez toutes les nations, dans l'Inde comme à la Chine, chez les populations arabes, dans la Grèce, en Italie, chez les peuples germaniques et celtiques, le chant populaire, dont le chant religieux n'est qu'une forme, est en quelque sorte l'histoire traditionnelle ; mélancolique ou joyeux, naïf ou passionné, *il nous instruit de la situation politique* et morale des hommes chez lesquels il a pris naissance ; *il est toujours le produit d'une idée générale*, d'un sentiment unanime, ou de certaines croyances qu'il transmet d'âge en âge.

« Les progrès de la civilisation modifient les instincts populaires et en altèrent l'originalité. Par degrés, les facultés de production spontanée de poésie et de chant s'affaiblissent dans les masses : ce moment est celui où les génies individuels commencent à se révéler. L'art tend alors à se modifier, à prendre des formes plus régulières, mais non d'une manière complétement indépendante. De certaines idées, qui ne sont souvent que des préjugés, s'imposent à l'artiste et limitent l'essor de son imagination. Leur despotisme est même parfois si absolu, qu'il devient un obstacle invincible à l'introduction de l'art dans des voies meilleures. On en voit un exemple remarquable chez les Grecs, où la fausse doctrine de la stabilité de certains principes erronés retient la musique

hors de son domaine véritable. Il fallut des siècles pour affranchir le monde de ces erreurs partagées par les plus hautes intelligences, au nombre desquelles on remarque Platon, Aristote, Plutarque. Toutefois, le temps fait toujours son œuvre ; des faits inconnus se révèlent ; de faibles lueurs se font apercevoir dans le lointain ; insensiblement la lumière devient plus sensible ; elle acquiert plus d'éclat et fait découvrir quelque principe inconnu dont les conséquences sont la transformation de l'art ou même le caractère d'un art nouveau. »

. . . .

« Le premier point de vue de l'histoire générale de la musique est donc celui de l'art en lui-même, se créant, se développant, et se transformant en vertu de principes divers, qui tour à tour se succédaient. Chacun de ces principes porte en lui toutes ses conséquences ; et celles-ci sont découvertes périodiquement, par des hommes de génie, dans un ordre logique que rien ne peut intervertir, et qui, lorsqu'il est bien observé, inspire autant d'étonnement que d'admiration.

« Cette histoire de l'art a été l'objet des études d'une grande partie de ma vie, et de plus de méditations encore que de travail. Vingt fois je l'ai recommencée, lorsque je croyais connaître mieux les causes des faits et à mesure que mes aperçus devenaient plus nets, plus simples, plus généraux. Si Dieu m'ac-

corde le temps nécessaire, je la publierai immédiatement après l'ouvrage dont je donne aujourd'hui la deuxième édition; car l'âge m'avertit qu'il faut me hâter et qu'il est temps de finir.

« L'autre point de vue de l'histoire générale de la musique est celui qui nous fait connaître la valeur des travaux des artistes, et la part de chacun d'eux dans les développements et dans les transformations de l'art. Cette autre partie de l'histoire, non moins digne d'intérêt que la première, est l'objet de la *Biographie universelle des musiciens*. Je regrettais autrefois d'y avoir consacré trop de temps; je me félicite aujourd'hui d'en avoir donné beaucoup plus à l'amélioration de cet ouvrage; car les tendances oublieuses de notre époque imposent plus que jamais aux âmes courageuses et convaincues, le devoir de protester contre le dédain de l'ignorance pour ce qu'elle ne connaît pas, et de rappeler les titres du génie et du talent à l'admiration universelle. Il y a déjà longtemps que j'ai entrepris cette tâche par mes écrits historiques, et que j'ai démontré, par l'exécution d'un choix d'œuvres empruntées à toutes les époques de l'art harmonique, cette vérité trop méconnue, que l'idée et le sentiment, sous quelque forme qu'on les trouve, et quels que soient les moyens employés pour leur expression, conservent dans tous les temps leur signification et leur mérite. On peut ignorer l'existence des ouvrages qui ont cette valeur; mais on ne

pourra jamais les entendre sans qu'ils produisent leur effet. Mes efforts n'ont point été infructueux; car une réaction s'est opérée dans l'opinion en faveur des belles œuvres du passé, et j'ai eu des imitateurs. »

Cette dernière réflexion de M. Fétis est parfaitement juste et, si l'on peut contester que l'auteur de la *Biographie universelle des musiciens* ait été le seul et le premier qui ait essayé d'éveiller l'attention du public sur le mérite de certaines œuvres du passé, car les exercices de l'école de Choron, qui ont eu lieu sous la Restauration, étaient de véritables concerts historiques, on ne saurait refuser à M. Fétis l'honneur d'avoir dirigé et élargi la sphère de ce mouvement des esprits vers l'étude des monuments de l'art musical.

Une des idées que M. Fétis a combattues avec le plus de ténacité, c'est l'idée du progrès appliquée à l'histoire des arts et surtout à la musique. « Un des plus grands obstacles à la justesse des jugements sur la valeur des œuvres musicales, dit-il encore dans la préface, se trouve dans la doctrine du progrès appliquée aux arts. J'ai eu longtemps à lutter contre elle, et j'ai dû supporter d'ardentes polémiques lorsque je soutenais que la musique se transforme, et qu'elle ne progresse que dans ses éléments matériels; aujourd'hui, en présence de la situation de l'art dans toute l'Europe, on n'ose plus m'opposer le

progrès, et l'on garde un silence prudent; peut-être ne trouverais-je pas maintenant beaucoup d'adversaires si je disais, selon ma conviction, que certaines choses considérées comme le progrès sont en réalité la décadence. Par exemple, le développement de la pensée d'une œuvre, dans certaines limites, est, sans nul doute, une condition de la beauté; mais, si l'on dépasse le but, il y a divagation, et l'effet de la pensée première s'affaiblit. Parvenue au point où elle est aujourd'hui, la manie du développement ne produit plus que fatigue et dégoût : c'est la décadence. Le caractère de la grandeur fait naître notre admiration; nous le trouvons élevé à sa plus haute puissance dans les œuvres de Haendel, de Gluck et de la deuxième époque de Beethoven; mais le gigantesque, le disproportionné qu'on a voulu réaliser plus tard dans certaines productions, sont des monstruosités qui indiquent une époque d'égarement. La modulation élégante, inattendue, lorsqu'elle n'est pas prodiguée, est une des richesses de la tonalité moderne. Mozart, ce modèle de perfection, qu'il faut toujours citer, y a puisé des effets admirables : mais multipliée à l'excès, employée à chaque instant, pour déguiser la pauvreté de la pensée mélodique, suivant la méthode de certains compositeurs, la modulation équivaut à la monotonie, et devient un indice du dépérissement de l'art. Enfin le coloris instrumental est une des plus belles conquêtes de la musique moderne : ses

développements ont été le fruit du perfectionnement progressif des instruments et de l'invention de plusieurs nouveaux éléments de sonorité ; mais il ne faut pas en abuser. Rien de trop dans les moyens pour l'artiste qui s'en sert avec goût, comme l'ornement d'une pensée belle d'inspiration et d'originalité, et qui, dans la multitude des effets possibles, sait choisir et trouver à la fois le secret de la nuance propre et celui de la variété ; mais l'excès de l'instrumentation, la fatigue qu'elle cause par la réunion incessante de tous les éléments, le bruit, le fracas toujours croissant de ses forces exagérées, dont l'oreille est assourdie de nos jours, c'est la décadence, rien que la décadence, loin d'être le progrès. »

Il serait difficile de contester la justesse de ces réflexions et d'opposer à M. Fétis de meilleurs arguments contre la thèse qu'il soutient avec tant de lucidité et de solides raisons. Laissons-le achever l'entier développement de son idée sur les tendances matérialistes de l'art moderne, qui prend la force pour la beauté, et la multiplicité des moyens pour la puissance du génie créateur.

« Disons-le donc avec assurance : la doctrine du progrès, bonne et vraie pour les sciences comme pour l'industrie, n'a rien à faire dans les arts d'imagination, et moins dans la musique que dans tout autre ; elle ne peut donner aucune règle valable pour l'appréciation du talent et des œuvres d'un artiste.

C'est dans l'objet même de ces œuvres, dans la pensée et dans le sentiment qui les ont dictées, qu'il en faut chercher la valeur. Avec des développements peu étendus, des modulations simples et rares, enfin, avec une instrumentation réduite aux éléments du quatuor, Alexandre Scarlatti a mérité la qualification de *grand artiste.* Dans les dernières années du dix-septième siècle, Reinhart Keiser, qui vécut à la même époque, n'a été *surpassé par personne* pour l'originalité de la pensée! Enfin Mozart, qui écrivit *don Juan* soixante-quinze ans avant le moment où je trace ces lignes, est resté le plus grand des musiciens modernes, parce qu'il eut ce qui ne progresse pas, le génie le plus riche, le plus fécond, le plus souple, le plus varié, le plus délicat et le plus passionné, réuni au goût le plus pur.

« Il y a des tendances, des formes particulières à chaque époque, que le vulgaire prend pour le *beau*, parce que la mode leur donne une valeur momentanée. La critique elle-même, cédant à l'entraînement du jour, s'y laisse souvent égarer. Mais après l'engouement vient la réaction : la mode change, et la forme s'use, si elle n'a pour soutien la beauté de la pensée, disparaît sans retour, pour faire place à des formes nouvelles, dont la valeur n'a pas plus de réalité. Ces variations de goût offrent plus d'un danger au biographe éclairé qui veut remplir sa mission avec impartialité ; car, d'une part, elles l'obligent sou-

vent à condamner ce qui est admiré par ses contemporains, et, de l'autre, à soutenir le mérite des œuvres du passé contre l'opinion du présent. Qu'arrive-t-il de là? c'est qu'on l'accuse d'être réactionnaire, et de dénigrer ce qui est, dans le dessein d'exalter ce qui n'est plus. J'ai passé par là ; mais je ne m'en suis point effrayé. Depuis que j'ai publié la première édition de mon livre, la situation est devenue plus périlleuse, les rangs des grands artistes se sont éclaircis, et la génération actuelle s'est laissé entraîner à d'étranges égarements, sur lesquels il est nécessaire que je m'explique ici.

« Il y a eu de tout temps des hommes qui, caressant les penchants momentanés d'un public vulgaire, ont fait de leur art métier et marchandise. De nos jours, leur nombre s'est accru dans d'effrayantes proportions. De ceux-là, la critique n'a point à s'occuper : la mention sommaire de leurs frivoles productions est tout ce qui leur est dû. Mais le siècle présent a vu se produire, dans les vingt-cinq ou trente dernières années, des artistes sérieux qui possèdent une incontestable habileté à se servir des ressources de l'harmonie et de l'instrumentation, et qui aspirent à la réalisation du beau dans leurs œuvres. Hommes de cœur, ils sont à sa recherche avec bonne foi ; mais une erreur singulière leur fait manquer le but vers lequel ils croient se diriger. Elle consiste à se persuader que le beau n'est pas le simple. Incessam-

ment préoccupés de la crainte de tomber dans le commun, ils se jettent dans le bizarre. La cadence rhythmique des phrases, les conclusions et les repos qui en résultent, sont au nombre de leurs antipathies; pour les éviter, ils ont un système d'enchevêtrement par lequel, de suspension en suspension, d'incidence en incidence, ils prolongent indéfiniment la contexture des périodes; de telle sorte qu'elles se déroulent comme les papiers sans fin qui se fabriquent à la mécanique, et que leur terminaison ne semble pas avoir de nécessité.

« Mendelssohn, le premier, s'est jeté dans cette voie où Schumann et d'autres l'ont suivi. Nonobstant le talent réel qui brille en certaines parties de leurs ouvrages, la cause que je viens d'indiquer y jette un vague perpétuel, d'où naissent la fatigue et la distraction de l'auditoire. Ajoutons à ce défaut considérable l'excès d'un travail harmonique sous lequel la pensée principale est comme étouffée : car la simplicité du style est aussi une des aversions de la nouvelle école. S'ils étudiaient davantage les immortelles productions des grands maîtres qui les ont précédés, les artistes dont je parle verraient que Haydn et Mozart, dans les parties de leurs symphonies où le développement du sujet acquiert la plus grande énergie, ont écrit souvent leur harmonie à deux parties; néanmoins ils frappent comme la foudre, et leur pensée est saisissante de clarté.

« Il est une autre cause qui contribue à mettre de l'obscurité dans les productions de l'école nouvelle : je veux parler de l'incertitude qui y règne sans cesse sur la tonalité, par la fréquence des résolutions harmoniques dans des tons différents de ceux où elles devraient se faire d'une manière naturelle. Certes, l'artifice est excellent en soi, et l'on en connaît des exemples dont l'effet est admirable ; mais, converti en formule banale, il devient insupportable. On est, dit-on, puni par où l'on pèche : je suis obligé de reconnaître cette vérité et de m'en faire l'application ; car le premier, j'ai fait connaître dans mes cours de philosophie de la musique et dans mon *Traité de l'harmonie* l'ordre omnitonique produit par les altérations des accords, comme le dernier terme de la transition tonale. Il est vrai que j'y avais mis ce correctif, que l'effet de ces modulations serait d'autant plus grand qu'on en userait avec plus de discrétion. Les nouveaux compositeurs n'en ont pas jugé comme moi : ils ne prennent qu'un petit nombre de successions omnitoniques parmi celles dont j'ai enseigné le mécanisme ; mais ils en usent largement et en reproduisent l'emploi jusqu'à faire naître la fatigue et le dégoût. C'est qu'il est plus facile de contracter des habitudes que d'avoir des idées. »

Je crois que M. Fétis se fait ici un peu illusion, et qu'il s'accuse à tort d'avoir exercé par son *Traité d'harmonie* une influence aussi mauvaise sur les ten-

dances de l'école moderne. Les compositeurs ne se laissent guère diriger par les livres des théoriciens, et Spohr, Mendelssohn, Chopin, qui n'ont pas connu le *Traité d'harmonie* de M. Fétis, avaient déjà payé un large tribut au goût des modulations enharmoniques dont les effets se retrouvent, du reste, dans toutes les manifestations de l'art moderne. M. Victor Hugo n'est-il pas dans la poésie française un génie analogue aux musiciens qui ont abusé des artifices de la modulation, et dont les œuvres, que la postérité n'acceptera pas sans bénéfice d'inventaire, renferment plus d'images et de fausses couleurs que d'idées et de vrais sentiments? J'en dirai autant de M. Delacroix, ce peintre fougueux qui couvre des plus riches couleurs des monstres de laideur. J'aurais d'autres observations à adresser à M. Fétis sur certains passages de la seconde préface que j'ai soulignés, et qui ne font que reproduire les idées contestables du *Résumé philosophique* placé en tête de la première édition de la *Biographie universelle des musiciens*. Mais j'aime mieux emprunter encore à M. Fétis le paragraphe de la seconde préface où il redresse les erreurs grossières répandues dans le public et parmi les artistes, sur le fameux moine italien du onzième siècle, Guido d'Arezzo.

« Si l'on en croit la tradition, Guido ne serait pas moins que l'inventeur de la *gamme*, dont il aurait pris le nom du *gamma* grec employé pour représen-

ter la note la plus grave de l'échelle des sons. Il serait l'auteur des noms des six premières notes de cette gamme, *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, qui sont encore en usage en France, en Belgique et dans l'Europe méridionale, et les aurait tirés de la première strophe de l'hymne de saint Jean :

Ut queant laxis
*Re*sonare fibris
*Mi*ra gestorum
*Fa*muli tuorum,
*Sol*ve polluti
*La*bii reatum,
*S*ancte Johannes.

Et comme il n'y a là que six notes, il aurait réduit l'échelle diatonique à six sons, c'est-à-dire à l'hexacorde, et aurait imaginé le système monstrueux de solmisation qui fut en usage depuis le douzième siècle jusqu'au commencement du dix-huitième, système d'après lequel les noms des signes représentatifs des sons changeaient à chaque instant dans un même chant, et qu'on appelait à cause de cela *système des muances*. De plus, comme il fallait un guide au milieu de ce dédale, Guido aurait inventé la *main musicale*, méthode à l'aide de laquelle on retrouvait les noms de l'échelle générale des sons, au nombre de dix-neuf, sur les articulations des doigts de la main gauche, suivant un certain ordre de classement; *savoir sa main* fut la science première de tout musi-

cien, depuis le moyen âge jusqu'à la seconde moitié du dix-septième siècle.

« Suivant la tradition, les innovations de Guido ne se seraient pas bornées à ces choses : il aurait inventé la notation du plain-chant maintenant en usage, et que beaucoup d'écrivains désignent encore sous le nom de *notation guidonienne;* on lui devrait l'existence du contre-point, du monocorde, du clavecin et de plusieurs autres instruments. La plupart de ces erreurs ont été répétées par Mersenne, par Kircher, dans leurs volumineuses encyclopédies de musique, par Brossard et par J. J. Rousseau, dans leurs dictionnaires, ainsi que par Angeloni, dans sa monographie sur la vie et les travaux de Guido d'Arezzo.

« Dans l'article de la *Biographie universelle des musiciens* sur cet homme célèbre, j'ai démontré par des passages extraits de ses ouvrages, ainsi que par son silence sur ce qui lui est attribué, que rien de tout cela ne lui appartient. S'il indique le chant de l'hymne de saint Jean, c'est comme un exemple, pour atteindre le but qu'il se propose. Il écrit à un moine de ses amis, et lui explique sa méthode pour enseigner à retenir les sons qui correspondent aux signes de la notation : « Si vous voulez, dit-il, fixer
« dans votre mémoire un son ou une note, de ma-
« nière à pouvoir l'entonner quand vous voudrez, en
« quelque chant que ce soit, que vous le sachiez ou
« que vous l'ignoriez, choisissez une phrase mélo-

« dique qui vous soit familière, et au commence-
« ment de laquelle se trouve ce son ou cette note;
« lorsque vous voudrez vous souvenir de celle-ci, vous
« aurez recours à cette méthode. Soit, par exemple,
« ce chant dont je me sers pour les enfants qui com-
« mencent comme pour ceux qui sont plus avancés. »

« On voit avec évidence, dans ce passage, que Guido ne veut enseigner qu'un procédé mnémonique pour fixer dans la mémoire les intonations correspondantes aux signes. L'exemple qu'il donne est choisi avec intelligence, parce que le chant s'élève d'un degré à chaque hémistiche, de telle sorte que par le moyen d'une seule mélodie, six sons différents pouvaient être fixés dans la mémoire. Mais les vues de Guido, n'allaient point au delà. Il est vrai qu'il n'enseignait pas une nomenclature de notes dans son école, que Jean Cotton, premier commentateur de Guido dit en termes précis, dans le premier chapitre de son traité de musique : « Les Anglais, les Français « et les Allemands, se servent de ces six syllabes *ut*, « *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*; mais les Italiens en ont d'autres. » Or c'est en Italie que Guido enseignait.

« Il n'a pas plus imaginé l'hexacorde que la méthode des *muances*, dont il ne dit pas un mot.... Il n'a pas donné le nom de gamme à l'échelle diatonique des sons; car ce mot ne se trouve pas une seule fois dans ses écrits. Il donne à cette échelle le nom de *monocorde*, parce que ses degrés sont marqués sur la

table de cet instrument. Enfin, il ne s'attribue pas l'adjonction du gamma grec aux lettres romaines pour la représentation du son le plus grave de l'échelle générale : car il dit lui-même que ce sont les modernes (relativement à lui) qui ont fait cette adjonction.

« Guido n'a point inventé la notation actuelle du plain-chant, qu'il n'a pas plus connue que ses contemporains. Il n'a pas imaginé davantage les lignes de diverses couleurs pour reconnaître les signes de certains sons que nous appelons *ut* et *fa*, afin d'avoir des points de repère pour les autres signes : il en parle comme de choses connues, et ne s'en attribue pas le mérite. D'ailleurs il existe des manuscrits ou des fragments du dixième siècle où ces lignes se trouvent. Ce qui appartient réellement à Guido, c'est d'avoir complété la portée de quatre lignes, non pour la notation actuelle du plain-chant, qui lui est postérieure, mais pour fixer la position des signes compliqués de la notation du moyen âge, appelée communément *neumatique;* parce que ces signes, souvent mal formés et disposés d'une manière irrégulière, jetaient les chantres dans l'incertitude pour les intonations....

« A l'égard de l'invention du contre-point attribuée à Guido, il est hors de doute qu'on ne trouve dans ses écrits d'autre trace d'harmonie que la diaphonie, c'est-à-dire les successions non interrompues de

quartes et d'octaves dont Hucbald de Saint-Amand avait donné des règles et des exemples plus d'un siècle avant lui. Le monocorde, dont on lui a fait également honneur, se trouve dans les traités de musique de Ptolémée et de Boèce, qui datent de plusieurs siècles avant sa naissance. Le jésuite Kircher a voulu aussi qu'il fût inventeur du clavecin et de l'épinette; cela est trop ridicule pour avoir besoin d'être réfuté.

« Après avoir mis au néant, par une discussion dont on vient de voir l'aperçu, toutes les fables débitées sur les inventions prétendues de Guido, j'ai supposé, dans l'article de la biographie, qu'on me ferait cette question: « Si Guido n'est l'auteur d'aucune des innovations qui lui sont attribuées et que vous lui « refusez, que lui reste-t-il donc, et sur quelles bases « s'est établie sa renommée depuis plus de huit cents « ans? » J'ai répondu alors, et je répète aujourd'hui que j'accorde à ce digne prêtre ce qui lui appartient et ce que lui-même réclame, à savoir: une méthode par laquelle il enseignait aux enfants en quelques mois ce que les chantres de son temps ne parvenaient pas à apprendre en dix ans; c'est-à-dire à trouver immédiatement l'intonation représentée par un signe quelconque de la notation, à l'aide d'un procédé de mnémonique et d'un monocorde pour les commençants. De plus, il a complété le moyen imaginé avant lui de donner une signification dé-

terminée aux signes de la notation neumatique. C'étaient là des services au temps où il vivait; car les instruments étaient rares alors, et l'on ne connaissait pas le diapason ou son modèle. La tradition et la mémoire pouvaient seules venir en aide pour fixer les intonations. »

Le premier volume de la deuxième édition de la *Biographie universelle des musiciens*, d'où nous avons tiré les passages intéressants qu'on vient de lire, est un grand in-octavo de 478 pages d'un texte très-serré. Il contient toute la lettre *A* avec une partie de la lettre *B*, jusqu'au nom *Bohrer*. Il renferme au moins le double de matière de celui de la première édition. On y remarque un grand nombre d'articles nouveaux, d'autres qui ont été remaniés et enrichis de détails intéressants. Parmi les noms nouveaux contenus dans la deuxième édition, nous citerons *Abou-Aloufa*, auteur persan d'un traité de musique; *Alcée*, poëte et musicien grec; *Alfieri*, prêtre romain; *Aneurin Gwawdrydo*, barde breton du sixième siècle; *Abraham-ben-David-Arié*, rabbin israélite italien du seizième siècle; *Albeniz*, compositeur espagnol; *Arnim*, *Abenheim*, etc., etc. Les articles *Abailard*, *Adam* (Adolphe), *Agazzari*, *Aiblinger*, *Alfarabi*, philosophe arabe; *Ambroise* (saint), *Amiot* et une foule d'autres qu'il nous est impossible de citer, ont été revus et considérablement développés. L'article *Beethoven*, surtout, a subi de grands changements.

M. Fétis l'a enrichi de faits et d'observations judicieuses, qui font mieux ressortir cette grande figure d'artiste, sujet de tant de divagations. Une bonne innovation que M. Fétis a introduite dans la deuxième édition de son ouvrage, c'est le soin qu'il a de citer, à la fin d'un article, la source où il a puisé des renseignements particuliers sur la vie et les œuvres de l'artiste dont il s'occupe. Ce scrupule d'exactitude plaît au lecteur et lui inspire de la confiance, parce qu'on lui donne le moyen de contrôler, au besoin, la véracité du biographe.

Cependant des omissions, des erreurs et des redites inévitables peuvent encore être relevées dans ce premier volume de la deuxième édition de la *Biographie universelle des musiciens*. Quels que soient les secours, les renseignements que M. Fétis a pu trouver dans les livres et les ouvrages de ce genre qui ont précédé le sien, la vie, les connaissances et les forces d'un seul homme ne peuvent suffire à vérifier tous les éléments qui entrent dans un si vaste travail. Mais c'est bien moins dans les articles qui concernent les grands artistes du passé que dans ceux qui sont consacrés aux musiciens et aux compositeurs vivants, que la justesse d'esprit et l'impartialité du savant biographe laissent parfois à désirer. Nous avons été fort étonné de trouver dans le nouveau volume de M. Fétis le nom de certains artistes honorables, sans doute, mais dont l'œuvre et le talent médiocre ne méritaient

pas d'être consignés dans l'histoire avec autant de faveur et d'importance que leur en accorde l'auteur. N'est-il pas choquant, par exemple, de voir le nom de M. de Beriot, ce violoniste élégant et froid, qui a été aussi peu original comme virtuose que comme compositeur, occuper dans le livre de M. Fétis *quatre colonnes et demie*, tandis que M. Auber, l'un des maîtres les plus féconds et les plus charmants de l'école française, n'en occupe que trois? Était-il bien nécessaire de transmettre à la postérité les titres de toutes les variations, de tous les pots-pourris qui sont sortis de la plume trop féconde de M. de Beriot? Nous aurions aussi beaucoup d'observations à faire sur le nouvel article que M. Fétis a consacré à M. Berlioz! Il y a là des concessions faites au bruit contemporain, à la fausse gloire et peut-être au critique très-contesté et très-contestable du *Journal des Débats*, qui ne sont pas dignes d'un esprit aussi éclairé que M. Fétis. Que le savant biographe y prenne garde, de pareilles faiblesses, si elles se renouvelaient souvent, finiraient par compromettre l'autorité de ses jugements et la valeur du grand ouvrage qui doit faire vivre son nom.

HISTOIRE DU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION,

Par M. Lassabathie.

(*Un volume petit in-4, chez Michel-Lévy frères.*)

Un chercheur intelligent de livres curieux sur le théâtre et l'art dramatique, M. Lassabathie, a eu la

bonne pensée de recueillir et de publier en un volume très-compacte de 572 pages tous les documents qui se rapportent à la fondation et à l'administration du *Conservatoire de musique et de déclamation*, créé d'après une loi promulguée par la Convention nationale, le 3 août 1795 (13 thermidor an III). Le Conservatoire de musique, qui n'était pas la première institution de ce genre qui existât en France, a traversé les différents régimes politiques avec plus ou moins de prospérité. « J'ai pensé, dit M. Lassabathie dans un court avant-propos, qu'un très-grand nombre de documents relatifs au Conservatoire, et que j'ai pu réunir après de longues et patientes recherches, pourraient être utiles et intéressants pour tous ceux qui s'occupent de l'art musical. C'est ce qui me décide à publier ce recueil, compilation bien sèche et bien aride, qui n'a d'autre mérite que d'épargner aux autres la peine que j'ai prise. »

Parmi les documents curieux qui sont contenus dans le livre utile de M. Lassabathie, se trouve le rapport de Chénier à la Convention nationale, qui détermina la fondation d'une École nationale de musique, premier titre du Conservatoire. Nous pensons qu'on nous saura gré de reproduire ici les paroles mêmes de ce vigoureux poëte de la Révolution :

« Citoyens représentants, peut-être il était courageux de venir plaider à cette tribune la cause des arts consolateurs de la vie, quand l'ignorance or-

gueilleuse et cruelle, ne pouvant dominer que par des moyens tyranniques, étouffait les lumières, proscrivait les talents et traitait d'objet frivole tout ce qui pouvait adoucir les mœurs d'un peuple qu'on voulait rendre esclave soumis, en commençant par le rendre despote féroce. Aujourd'hui que la mémoire de ces dominateurs impies est livrée à l'opprobre; quand nous venons de célébrer ce 9 thermidor qui a brisé les échafauds dressés par le despotisme anarchique; quand des fêtes glorieuses, civiques, rappellent au souvenir de tous les républicains deux mémorables époques, celle de la chute du trône et celle du décemvirat, c'est un devoir doux à remplir que de proposer à la Convention nationale, amie de la république et des arts, l'organisation définitive d'un établissement que les arts chérissent et qui a bien mérité de la République.

« Déjà, représentants, un décret rendu par vous, et rendu même dans un temps propice, ordonnait au comité d'instruction publique de vous présenter, dans un court délai, des vues d'organisation pour l'Institut national de musique dans la commune de Paris; mais ce décret bienfaisant était resté jusqu'à présent illusoire, soit par de longues entraves que les dominateurs d'alors ne cessaient d'opposer à son exécution, soit par les orageuses circonstances qui vous ont pressés de toutes parts depuis l'heureuse époque du 9 thermidor.

« Il est temps, sans doute, de venir au-devant d'une foule d'artistes distingués qui sont restés en France pour l'illustrer et pour la servir, préférant leur patrie agitée, mais libre, au calme et à l'opulence des cours qu'ils pouvaient embellir de leurs talents....

« Vos comités, fidèles au vœu formé par vous, viennent donc aujourd'hui vous proposer d'organiser définitivement l'Institut central de musique, car il a fallu lui donner ce nom : d'abord, en ce qu'il désigne mieux que tout autre l'établissement, et, en second lieu, parce qu'il empêche la confusion qui pourrait résulter de la conformité de l'ancien nom avec celui d'un établissement beaucoup plus vaste, qui vous est proposé dans le nouveau plan de constitution. Cet Institut central de musique est déjà provisoirement organisé en un corps de musiciens exécutants, attachés à la garde nationale de Paris.

« C'est ainsi que, depuis le fameux décret du 14 juillet, ces artistes patriotes, sous la direction de Gossec, pour la partie qui tient à l'art, n'ont cessé de concourir à l'exécution des fêtes nationales, indépendamment du service qu'ils remplissaient habituellement auprès du Corps législatif. Sous cette bannière civique se sont assemblés, à différentes époques, les premiers talents que la France possède dans l'art musical.

« Je résiste au désir qui m'invite à les désigner publiquement, et je n'en cite aucun, car, pour être

juste, il faudrait les citer tous. Qu'il me suffise de dire, et je ne crains pas d'être démenti par la France ni même par les étrangers, que, dans l'état actuel des choses, il n'existe point en Europe, soit pour la composition, soit pour l'enseignement, soit pour les différentes parties exécutoires, une aussi brillante réunion de talents précieux et d'artistes justement célèbres.

« C'est de là que sont partis ces nombreux élèves qui, répandus dans les camps français, animaient par des accords belliqueux l'intrépide courage de nos armées; c'est de là que nos chants civiques, disséminés d'un bout de la France à l'autre, allaient jusque chez l'étranger, jusque sous la tente de l'ennemi, troubler le repos des despotes ligués contre la République; c'est là qu'ont été inspirés ces hymnes brillants et solennels que nos guerriers chantaient sur les monts d'Argonne, dans les plaines de Jemmapes et de Fleurus, en forçant le passage des Alpes et des Pyrénées, en délivrant la Belgique de l'Autriche et la Hollande des longues usurpations du stathoudérat: ces hymnes qui font l'ornement de nos fêtes civiques, qui excitaient encore hier le juste enthousiasme de la Convention nationale, et que les républicains français n'oublieront pas plus que les fiers descendants de Guillaume Tell n'ont oublié le chant rustique et populaire, qui, sur un sol étranger et jusque dans leur vieillesse, rappelle à leur imagination frappée

les doux souvenirs de l'enfance et les souvenirs plus doux encore de la terre nationale.

« Et tel est l'empire de cet art, de tous les arts le plus universellement senti, qu'il ne faut qu'une âme et des oreilles pour en jouir. Malheur à l'homme glacé qui ne connaît pas son charme irrésistible ! malheur au politique imprudent, au législateur inhabile, qui, prenant les hommes pour des abstractions et croyant les faire mouvoir comme les pièces d'un échiquier, ne sait pas qu'ils ont des sens; que ces sens forment des passions; que la science de conduire les hommes n'est autre chose que la science de diriger leur sensibilité; que la base des institutions humaines est dans les mœurs publiques et privées, et que les beaux-arts sont essentiellement moraux, puisqu'ils rendent l'individu qui les cultive meilleur et plus heureux !

« Si c'est une vérité pour tous les arts, combien est-elle évidente pour l'art musical! Orphée, sur les monts de la Thrace, soumettant les monstres des forêts au pouvoir de sa lyre; Arion échappant au naufrage, Amphion bâtissant des villes; toutes ces fables de l'antiquité, emblèmes de l'imagination des poëtes, ne sont, aux yeux des philosophes, que de brillantes allégories qui retracent énergiquement l'empire très-réel de la musique. Mais si j'ouvre les annales de l'histoire, je vois Timothée subjuguant Alexandre, les rustiques Spartiates proscrivant le commerce et les arts, à l'exception de la musique; ces mêmes Spar-

tiates vaincus plusieurs fois et ressaisissant la victoire aux chants de l'Athénien Tyrtée.

« Il n'a existé aucune nation sur la terre qui n'ait aimé cet art enchanteur; il est partout un instinct de la nature, un besoin de l'âme; on le trouve dans les camps et dans les forêts, dans les palais d'or des despotes de l'Orient et dans les pâturages de la Suisse et de la Sicile; il égaye la solitude, il charme la société, il anime à la fois la guerre et l'amour, la chasse et la vie pastorale....

« L'enfant chante sur le sein de sa mère, qu'il peut à peine encore nommer; le vieillard, réchauffant ses derniers jours aux doux rayons du soleil, répète, en pleurant, la chanson qui fit les délices de son enfance; les femmes, surtout, douées d'une sensibilité exquise et supérieure à la nôtre, aiment passionnément la musique, qui, comme elles, adoucit les mœurs, tempère la force par la grâce, rapproche et lie ensemble les divers éléments de la société.

« Ce bel art charme aussi l'étude, et la philosophie aime à lui sourire. Socrate, au moment de boire la ciguë, le cultivait dans sa prison; Platon, qui connaissait son pouvoir et sa moralité, le mêlait à toutes les institutions de sa république, comme les ministres des différents cultes l'ont introduit, avant et depuis Platon, dans toutes les cérémonies religieuses. Parmi nous, enfin, ce sage et sublime écrivain qui a prouvé par tant d'ouvrages que l'éloquence est l'arène la plus

puissante de la raison, et que la sensibilité n'exclut point la profondeur philosophique, Jean-Jacques Rousseau, après avoir adoré toute sa vie cet art enchanteur, auquel il a dû même quelques succès, Jean-Jacques Rousseau dans sa vieillesse soupirait encore ces simples romances qu'on ne peut chanter sans être attendri, et qui portent dans l'âme, doucement émue, la mélancolie qui tourmentait ses derniers jours.

« Si donc cet art est utile, s'il est moral, si même il est nécessaire pour les armées, pour les fêtes nationales, et, ce qui comprend tout, pour la splendeur de la République, hâtez-vous, représentants, de lui assurer un asile. Déjà, depuis vingt ans, les progrès rapides qu'il a faits parmi nous ont augmenté la gloire que la France s'est acquise dans les beaux-arts. L'Allemagne et l'orgueilleuse Italie, vaincues en tout le reste par la France, mais longtemps victorieuses en ce genre, ont enfin trouvé une rivale.

« Cependant nos fêtes nationales seraient inexécutables dans cette vaste commune, les corps de musique de vos armées ne se renouvelleraient plus, vos théâtres et leurs orchestres dépériraient; les musiciens découragés quitteraient nos contrées ingrates pour chercher une rive hospitalière; l'art lui-même succomberait sous les attaques du vandalisme, si la sage prévoyance des législateurs ne prévenait tous ces inconvénients.

« La suppression des écoles de musique et des mu-

siciens attachés aux anciennes cathédrales et aux chapitres a fait rentrer plus de quinze millions dans le trésor public; il est instant de suppléer à leur existence par un établissement plus étendu, plus fertile en moyens d'enseignement et en moyens d'exécution, et dont les dépenses annuelles ne se monteront pas à deux cent soixante mille francs.

« Il serait glorieux pour vous, représentants, de prouver à l'Europe étonnée qu'au milieu d'une guerre immense, qui n'a été pour la république qu'une suite non interrompue de triomphes, contenant à la fois, dans l'intérieur, le terrorisme anarchique et le terrorisme royal, décrétant pour les siècles une constitution sage et républicaine, vous savez encore donner quelques instants à l'encouragement d'un art qui a gagné des victoires et qui fera les délices de la paix. »

Si le goût peut avoir quelque chose à reprendre dans le morceau d'éloquence qu'on vient de lire, les sentiments qui s'y trouvent exprimés en sont généreux, et jamais la puissance de l'art musical n'a été exaltée avec autant d'enthousiasme devant un corps politique. Le discours de Joseph Chénier, qui a donné naissance au *Conservatoire de musique*, établi depuis soixante-cinq ans, est une date remarquable de l'histoire de la musique en France. Le livre de M. Lassabathie contient une foule d'autres documents intéressants qu'il a eu le bon esprit de réunir et de mettre à la

portée de tous les hommes qui s'intéressent à la fondation d'une grande institution musicale qui occupe le premier rang en Europe.

HISTOIRE DE LA SOCIÉTÉ DES CONCERTS DU CONSERVATOIRE,

Par A. Elwart.

(*Un volume petit in*-4.)

Après l'histoire du Conservatoire de musique voici l'histoire de cette fameuse *Société des concerts* qui a donné une si grande impulsion, en France, au goût de la musique instrumentale. M. Elwart a réuni en un volume tous les documents qui se rattachent à cette société fondée par Habeneck et par un ministre de la Restauration, M. Sosthènes de La Rochefoucault. Le livre de M. Elwart contient les programmes de toutes les séances depuis la fondation de la société, en 1828; le plan de l'orchestre et de la salle du Conservatoire, avec une vie d'Habeneck et une courte biographie de Beethoven. Il est fâcheux que M. Elwart se soit cru obligé de faire une excursion dans l'histoire générale de la musique, et qu'il ne se soit pas mieux renseigné sur des faits qu'il n'est plus permis d'ignorer de nos jours. M. Elwart, par exemple, se serait épargné quelques erreurs regrettables sur les prétendues inventions qu'il attribue à Guido d'Arezzo, s'il eût seulement consulté la *Biographie universelle des musiciens* de M. Fétis, sur le célèbre

moine de l'abbaye de Pompose, dont nous avons parlé plus haut dans ce chapitre.

L'établissement des concerts publics à Paris ne remonte pas au delà des premières années du dix-huitième siècle. Ce fut en 1725, dit M. Elwart, que l'on imagina de donner des concerts spirituels à Paris. On y exécutait des motets, des solos d'instruments et des morceaux d'ensemble d'un style différent de la musique qui se chantait à l'Opéra. L'art de la musique instrumentale ayant fait des progrès, on exécuta à ces concerts spirituels les essais symphoniques de Gossec. C'est aux Tuileries, dans la salle des maréchaux, que ces concerts avaient lieu. Ils duraient deux heures, de six à huit heures du soir. Mozart, qui vint à Paris, pour la seconde fois, en 1778, raconte, dans une lettre du 3 juillet de la même année, qu'il a composé une symphonie pour le concert spirituel :

« J'ai fait une symphonie pour l'ouverture du concert spirituel : elle a été exécutée et a reçu une approbation unanime. Le *Courrier de l'Europe* en a parlé, donc elle a réussi. J'avais grand'peur aux répétitions, car jamais je n'avais rien entendu de si mauvais. Vous ne pouvez vous imaginer de quelle manière ma pauvre symphonie fut estropiée deux fois de suite : mais tant de morceaux sont en répétition que le temps manque. Je me couchai donc, la veille de la répétition, tout rempli de crainte. Le lendemain, je résolus de ne pas aller au concert; cependant le

beau temps qu'il fit le soir changea ma résolution. J'y allai donc, résolu, si l'exécution n'était pas meilleure que la répétition, de sauter dans l'orchestre, d'arracher le violon des mains de M. La Houssaye, premier violon, et de diriger moi-même. Je priai Dieu que tout allât pour le mieux, et la symphonie commença. Raff était à côté de moi. Au milieu du premier allégro était un passage que je savais devoir plaire; le public fut transporté, des applaudissements unanimes éclatèrent. Comme j'avais prévu cet effet, le passage fut ramené à la fin par un *dacapo*. L'*andanté* plut aussi beaucoup, mais surtout le dernier allégro. Comme on m'avait dit que les allégro commencent avec tous les instruments à l'unisson, je commençai le mien par huit mesures piano pour deux violons, et de suite *forte*. Le piano fit faire chut! ainsi que je l'avais prévu ; mais, dès la première mesure du *forte*, les mains firent bien leur devoir. De joie, j'allai après la symphonie au Palais-Royal, où je pris une bonne glace; je dis le chapelet que j'avais fait vœu de dire, et je m'en retournai à la maison. »

D'autres concerts s'établirent à Paris à côté des concerts spirituels : le concert des amateurs, fondé en 1775 par de La Haye, dirigé par Gossec et le fameux chevalier de Saint-George, violoniste mulâtre de beaucoup de talent. En 1779, la société de la *Loge olympique* s'organisa aussi sous le patronage de la reine Marie-Antoinette. Haydn composa six sympho-

nies pour cette société, qui était dirigée par le comte d'Origny, le fermier général La Haye, et plusieurs grands personnages. En l'an VIII de la république, les concerts de la rue de Cléry furent organisés et eurent un grand retentissement. L'orchestre, composé de quatre-vingts exécutants, était dirigé par Grosset, qui a été plus tard chef d'orchestre du Théâtre-Italien. C'est dans ces concerts que le chanteur Garat fit admirer son style pathétique en interprétant la musique de Gluck.

Le livre de M. Elwart, d'où nous avons tiré ces renseignements, peut être consulté avec fruit par les personnes qui s'intéressent à la *Société des concerts* et qui veulent connaître les détails de la fondation d'un établissement que l'Europe nous envie.

BIOGRAPHIE DE LOUIS BEETHOVEN,

Par Antoine Schindler.

(*Deux volumes petit in-4, troisième édition, en allemand.*)

L'ami, l'élève et le commensal de Beethoven, M. Antoine Schindler, a donné une troisième édition de la vie du grand symphoniste, qu'il a publiée pour la première fois à Münster en 1845. Des détails nouveaux et plus précis sur la jeunesse du grand musicien, une meilleure classification de ses œuvres juvéniles, une appréciation plus juste de ses mœurs, de ses habitudes et des influences diverses qu'a subies son génie,

distinguent cette troisième édition des deux autres. Ceux qui tiennent à se convaincre que Beethoven n'a jamais été entièrement méconnu par la partie éclairée de la nation allemande, comme on ne cesse de l'écrire, n'ont qu'à parcourir les deux petits volumes de la nouvelle biographie de M. Schindler, dont le style ne vaut pas les bonnes intentions et le dévouement qu'il a conservé pour la mémoire du sublime créateur de la *symphonie pastorale*.

Le quatrième et dernier volume de la vie de Mozart, par M. Otto Jahn, a aussi paru cette année à Leipzig, chez Breitkopf et Haertel. C'est l'ouvrage le plus complet qui existe aujourd'hui sur l'auteur de *Don Juan*. Le livre de M. Otto Jahn, plein de détails curieux, ne laisse à désirer que plus de concision et une moins grande quantité de notes qui surchargent le texte et fatiguent l'attention du lecteur.

LES JUGEMENTS NOUVEAUX,

Par M. Xavier Aubryet.

(*Un volume petit in-4.*)

En fait de jugements, et de jugements nouveaux sur beaucoup de choses parmi lesquelles la musique tient une assez grande place, nous voulons signaler le livre de M. Xavier Aubryet, jeune écrivain qui est entré un peu dans la vie littéraire la cravache à la main et le poing sur la hanche. M. Aubryet est un

fantaisiste d'esprit, de trop d'esprit pour notre goût timoré, qui recherche avant tout dans les écrits des idées, et des idées sans fracas de mots et solidement émises. M. Aubryet aime la musique : son instinct en pressent les beautés, son style en reflète parfois les modulations fugitives ; mais il ne peut pénétrer dans l'essence de l'œuvre admirée, parce que la langue de l'art lui fait défaut. Tout l'esprit du monde, et même le génie, Mme Sand l'a bien prouvé, ne sauraient tenir lieu de la connaissance intime de la chose dont on parle, surtout lorsqu'il s'agit d'apprécier les compositions musicales d'un ordre supérieur. C'est à la fois la force et la faiblesse de la musique d'être un tout indivisible composé d'inspiration et de science, d'amour et de méditation, et de réunir la langue de Platon à celle de Pythagore. Que M. Aubryet y prenne garde : sous les magiques accords du *Freyschütz*, de *Guillaume Tell*, de *Zampa*, etc., etc., qu'il admire avec tant de raison et qui semblent un écho direct de l'âme inspirée du compositeur, il existe une charpente logique qui est à l'œuvre du musicien ce que la structure admirable et prodigieuse du corps humain est à la Vénus de Milo, qu'on dirait éclose d'un baiser divin. Il y a d'heureuses rencontres dans les pages vives et parfois brillantes que M. Aubryet a consacrées à Rossini, à Hérold, à Weber, à Mozart ; mais ce ne sont là que les impressions d'un esprit aventureux, qui, au lieu d'aller droit à l'objet qu'il aime, lui

adresse des compliments qui ne valent pas une bonne étreinte. Bien que nous soyons loin de partager toutes les opinions littéraires de M. Aubryet, dont le livre contient des admirations fort étranges, nous lui souhaitons ici cordialement la bienvenue, au nom de Mozart, de Weber, de Rossini, d'Hérold, qui sont aussi nos dieux domestiques.

LOUIS SPOHR, SA VIE ET SES OUVRAGES,

Par Alexandre Malibran, son élève.

(Un petit volume en allemand.)

Le dernier des grands compositeurs allemands, Louis Spohr, qui est mort l'année dernière, à Cassel, plein de jours et de gloire, a déjà occupé la plume des biographes, et l'un de ses élèves, M. Alexandre Malibran, a consacré à la mémoire de ce compositeur éminent quelques pages émues et touchantes. Si je ne me trompe, M. Malibran est venu, il y a cinq ou six ans, à Paris, où il a fait entendre au public une *symphonie maritime* de sa composition qui avait tous les inconvénients de la musique pittoresque, lorsqu'elle n'est pas l'œuvre d'un homme de génie. M. Malibran a mieux réussi à raconter la vie de son maître, qui était un homme excellent à ce qu'il semble, plein d'aménité pour les personnes qu'il admettait dans sa familiarité. Spohr, qui a beaucoup voyagé pendant sa longue carrière de soixante-

quinze ans, est venu aussi à Paris en 1817. Il n'avait pas conservé un très-bon souvenir de la capitale de la France, et il jugeait les maîtres et les artistes de l'école française avec sévérité. Du reste, Spohr n'épargnait pas même le grand génie de Beethoven, dont il a dit n'avoir jamais pu comprendre les dernières compositions, parmi lesquelles se trouvent la symphonie avec chœurs et plusieurs des plus beaux quatuors. Le livre de M. Malibran, qui se lit avec intérêt, ne peut pas dispenser de connaître l'autobiographie que Spohr a laissée de lui-même, et qui se publie par livraisons en Allemagne. C'est là que Spohr a laissé les éléments d'une étude curieuse à faire sur ce grand musicien, ainsi que sur toute la nouvelle école qui s'est élevée depuis la mort de Mozart.

SUR LA MISE EN SCÈNE DE DON JUAN.

(*Une brochure en allemand.*)

THÉATRE ET MUSIQUE,

(*En allemand.*)

Par M. de Wolzogen.

Le *Don Juan* de Mozart, sur lequel on a écrit de quoi former une bibliothèque de commentaires historiques et psychologiques, vient d'être encore l'objet d'une étude qui ne manque pas d'intérêt. Un esprit cultivé, un amateur des arts qui a longtemps habité Paris, M. de Wolzogen, a publié à Breslau un opuscule sur la mise en scène de *Don Juan*, d'après le

libretto de Da Ponte, qui fut publié à Prague en 1787. Il suit scène par scène le poëme qui porte le titre de *Drama giocoso*, et il en fait ressortir l'esprit avec beaucoup de goût et d'ingéniosité. L'opuscule de M. Wolzogen ne peut manquer d'intéresser les nombreux admirateurs du plus parfait chef-d'œuvre de la musique dramatique.

M. de Wolzogen, qui aime le théâtre et qui comprend la bonne musique, a publié dans différents journaux politiques et littéraires de l'Allemagne des articles piquants qu'il vient de réunir en un volume.

Nous y avons particulièrement remarqué le chapitre sur *la Décadence de l'art de chanter*, qui renferme d'excellentes observations; celui intitulé : *la Musique allemande en Italie*, où l'on trouve des faits curieux et vrais; enfin, le chapitre sur *la Musique de l'avenir*, qui parut d'abord dans la *Gazette d'Augsbourg*, en 1858. Les idées saines de M. Wolzogen, que nous partageons entièrement, furent accueillies alors avec une légitime sympathie. M. de Wolzogen écrit avec une prestesse de style qui n'est pas une qualité commune au delà du Rhin.

ÉTUDE SUR LES OPÉRAS DE JOSEPH VERDI,

Par M. Basevi.

(*Un volume petit in-4, en italien.*)

L'Italie, dont nous voyons la miraculeuse renaissance, ne peut manquer, lorsqu'elle sera compléte-

ment maîtresse de ses destinées, de porter son attention sur l'art musical, qui est une des gloires de son beau et fécond génie. Nous avons pour garant de cette résurrection désirée du goût musical en Italie un petit volume qui a été publié à Florence, sur l'œuvre entier de M. Verdi, par M. Basevi. Si nous ne nous trompons pas, M. Basevi est un amateur assez bien renseigné sur les travaux importants qu'a produits la critique musicale dans les différents pays de l'Europe. On voit que M. Basevi connaît les œuvres de l'école allemande, car il parle de Meyerbeer, de Weber, de Mozart, d'Haydn, et parfois aussi de Beethoven en juge éclairé. M. Verdi n'est point pour M. Basevi l'alpha et l'oméga de la musique dramatique de tous les temps et de tous les pays. Il apprécie les différentes partitions du compositeur lombard avec mesure et sans fol engouement, et, bien que nous ne partagions pas toujours les vives admirations de M. Basevi pour les qualités incontestables de l'auteur d'*Ernani* et d'*Il Trovatore*, nous avons lu avec plaisir son livre sur *Giuseppe Verdi*, qui est écrit avec clarté et parfois avec élégance.

OBSERVATIONS DE QUELQUES MUSICIENS ET DE QUELQUES AMATEURS SUR LA MÉTHODE DE MUSIQUE DE M. LE DOCTEUR ÉMILE CHEVÉ.

(*Une brochure de* 83 *pages.*)

L'enseignement populaire de la musique en France est depuis quelques années le sujet d'un vif débat.

Des méthodes nouvelles se sont produites avec beaucoup de fracas, qui ont demandé d'abord humblement d'être écoutées, d'être examinées avec calme et impartialité. Des jugements divers ont été portés sur ces méthodes, qui ont fini par élever leurs prétentions jusqu'au système et par dire aux principes connus de l'enseignement existant : *La maison m'appartient, c'est à vous d'en sortir.* Ce débat contradictoire a donné lieu à un grand nombre d'écrits et de brochures qui, comme celle que nous annonçons ici, sont signés de noms considérables dans l'art aussi bien que dans la politique. Comme toujours, les intérêts matériels et l'amour-propre des différents champions se sont introduits dans cette question de pure pédagogie et l'ont fait dévier de sa route pacifique. Le sujet du débat est si bien défini par les auteurs de la brochure dont nous nous occupons, que nous ne pouvons mieux faire que d'en reproduire textuellement l'exposé.

« M. le docteur Chevé est l'auteur d'une *Méthode élémentaire de musique vocale*, qui a pour base la notation en chiffres.

« A diverses époques, des commissions diverses, consultées sur la valeur des doctrines de M. Chevé, ont jugé qu'il n'y avait pas lieu d'approuver son système d'enseignement, et des décisions administratives ont confirmé l'avis de ces commissions.

« Plusieurs d'entre nous ont fait partie d'une com-

mission qui, en 1850, a été chargée d'examiner de nouveau la méthode de M. Chevé, et a exprimé, dans un rapport motivé, une opinion conforme à celle de ses devanciers.

« Mais M. Chevé prétend qu'on n'a pas le droit de *juger* sa méthode, c'est-à-dire d'examiner le livre dans lequel son système d'enseignement est exposé, et depuis cette époque, depuis 1850, il a accablé d'invectives et poursuivi de ses injures ceux qui avaient pris part à ce dernier rapport. Il a publié contre eux de nombreux *factums : la Protestation, le Tournoi musical, la Routine et le bon sens, continuation d'une incroyable histoire, le Coup de grâce à la routine musicale, l'Historique du concours,* etc., etc., et aussi le journal *la Réforme musicale,* qui paraît à Rouen, rue de la Porte-aux-Rats.

« Aucun de ceux qui se trouvaient attaqués dans ces publications n'a répondu aux injures de M. Chevé ni à ses arguments mis sous la protection de ses injures.

« Comment, en effet, des hommes qui se sont fait connaître dans le monde musical par quelques travaux, et qui ont, à ce qu'il leur semble, une réputation de gens de bien et de gens d'honneur, comment des hommes qui ont le respect d'eux-mêmes, auraient-ils daigné répondre à des accusations telles que celles-ci : *Vous êtes des ignorants ; vous êtes incapables de juger une méthode de solfége ; vous avez fait*

une immense ânerie; vous avez jugé contre le bon sens et la raison; vous avez trompé la confiance de l'administration, surpris sa religion; vous êtes surpris en flagrant délit de mensonge, etc., etc.,

J'en passe, et des meilleurs.

« Encore une fois, comment répondre à tout cela? par la police correctionnelle, ou par le mépris? On a choisi, peut-être à tort, ce dernier parti.

« M. Chevé se fait une arme du silence qu'on a gardé. Il proclame et publie que ceux qu'il a insultés sont *terrassés, confondus, écrasés*, etc.

« Cette situation donna le devoir de sortir de la réserve qu'on s'était imposée. Nous laisserons de côté les injures. Nous examinerons le système de M. Chevé. Nous discuterons les principes qui servent de base à la prétendue découverte en matière d'enseignement musical.

« Tous les efforts de cet enseignement tendent à substituer à la notation usuelle une notation en chiffres. Dès la première page de son livre, M. Chevé pose en principe : *que l'écriture musicale est mauvaise, essentiellement défectueuse, absurde*. Il développe cette thèse, il exalte les mérites des chiffres, puis il ajoute : « Nous substituons *momentanément* les chiffres aux « points noirs que l'on écrit momentanément sur les « cinq lignes de la portée musicale. »

« Ainsi, le maître fait comprendre à ses disciples

qu'il va leur enseigner, *momentanément*, le parfait, l'excellent, pour aboutir, en définitive, au mauvais, à l'absurde ; et le mot *momentanément*, écrit deux fois en lettres majuscules dès la première leçon, est un artifice oratoire destiné à faire ressortir tout ce qu'une pareille nécessité a de cruel et d'affligeant. »

M. Chevé traite la notation universellement connue et pratiquée d'*absurde*, *pleine de monstruosités*, *de complications imbéciles*, d'*antilogique*, d'*affreux grimoire*, etc. « Cependant cette notation contre laquelle M. Chevé accumule tant d'épithètes barbares, disent les auteurs de la brochure, c'est celle qui depuis huit cents ans s'est prêtée à toutes les modifications de l'art, qui a établi l'unité et qui, éprouvée par l'usage, consacrée par une longue expérience, est aujourd'hui l'organe facile des relations musicales dans le monde entier. En France, en Italie, en Allemagne, dans tous les pays civilisés, les partitions de toutes les époques, opéras, oratorios, sont lues, comprises, exécutées, appréciées. Une page de cette musique illisible écrite à Paris, à Naples, à Vienne, à Londres, à Saint-Pétersbourg, à Calcutta, en Amérique, est lue, comprise sans incertitude, sans discussion, sans traduction, partout où il y a une voix qui chante, un orgue, un piano, un orchestre. Cette notation, si *abrutissante*, convient au génie musical de tous les âges et de toutes les nations. Est-ce que Palestrina, Pergolèse, Durante, Jomelli, Cimarosa, Paesiello, Pa-

ganini, Rossini, Verdi, ont exprimé quelque plainte à ce sujet? La notation s'est-elle montrée rebelle à l'expression de quelqu'une de leurs idées? Est-ce que Haendel, Grétry, Haydn, est-ce que Gluck, Mozart, Chérubini, Méhul, Boïeldieu, Weber et Beethoven se sont trouvés gênés sur les cinq lignes de la portée?

« Et cette écriture, employée par de si grands génies, n'est-elle pas facilement accessible à l'intelligence de tous? Regardons ce qui se passe autour de nous.

« Assistons aux répétitions de l'Orphéon de Paris. Mille ou douze cents orphéonistes, enfants des deux sexes, instruits aux écoles communales ou adultes, ouvriers laborieux, viennent, après la journée de travail, demander à la musique un délassement intelligent. Ils reçoivent les *horribles cahiers* dont parle M. Chevé; ils lisent, ils chantent, et, avec une excellente émission de voix, due à l'enseignement actuel, ils exécutent facilement des chœurs inédits, quelquefois très-difficiles.

« Au Conservatoire, des enfants lisent merveilleusement, à première vue, des exercices où l'on a réuni à dessein des difficultés qu'on ne rencontrera jamais dans la pratique.

« Visitons l'école de musique religieuse, dirigée par M. Niedermeyer, les maîtrises, les classes du Conservatoire destinées à l'étude du chant, aux instrumentistes, aux jeunes soldats, à l'enseignement po-

pulaire, nous verrons partout la musique lue comme une langue maternelle.

« Pénétrons jusqu'aux modestes salles d'asile. De petits enfants de *quatre à six ans* chantent joyeusement. C'est la musique de tout le monde qu'ils lisent, et chacun des petits chanteurs suit, sans se troubler, la partie qui lui est assignée....

« Et il en est de même partout, dans tous les pays, dans toutes les écoles ; telle est cette notation. Nous demandons à tout homme de bonne foi et de bon sens, si cette adoption universelle, cette soumission volontaire, générale, à des règles que personne n'a imposées et que tout le monde reconnaît, n'est pas une preuve certaine, évidente, incontestable, de la bonté, de l'excellence de cette écriture? »

Après cette exposition nette et péremptoire des avantages incontestables de l'écriture musicale que nous possédons depuis huit cents ans et qui a suffi, jusqu'ici, à exprimer les nuances des génies les plus divers et des œuvres les plus compliquées, les auteurs de la brochure réfutent une à une les faibles objections que M. Chevé a cru devoir opposer à cette écriture musicale connue du monde entier, pour la remplacer par son système des chiffres. Ils prêtent ensuite au réformateur cette ingénieuse allocution qui renferme les principales *Idées de M. Chevé :* « Supposons un moment, disent-ils, que M. le docteur Chevé ait réuni ses disciples, et qu'il leur ait dit :

« Mes amis, autrefois, dans l'antiquité, chez les Grecs,
« on écrivait la musique à l'aide des caractères de
« l'alphabet; au sixième siècle de l'ère chrétienne, le
« pape saint Grégoire substitua aux lettres de l'alpha-
« bet grec les lettres de l'alphabet romain. Puis vint
« le goût des ornements, des roulades, des *fioritures;*
« l'alphabet ne s'y prêta pas. Alors chaque peuple eut
« sa notation: il y eut la notation celtique, la notation
« saxonne, la notation lombarde, les mesures, etc., etc.
« Voyez quelle confusion! Jugez de la peine que de-
« vaient avoir à se comprendre les pauvres musiciens
« de ce temps! Quand le désordre fut à son comble,
« on dit qu'un moine toscan, nommé Guido d'Arezzo,
« imagina un système très-simple, très-bien entendu,
« qui mit fin à cette anarchie. Il inventa, ou à peu
« près, la portée, les notes, les clefs; et toutes les no-
« tations disparurent devant cette écriture qui est le
« germe de la notation usuelle, adoptée partout au-
« jourd'hui. Vous concevez que cet état de choses ne
« peut durer, qu'il est urgent d'anéantir cette stupide
« routine et de recommencer le désordre. Personne
« ne se plaint, les musiciens paraissent même très-
« satisfaits, ils écrivent, ils lisent, ils chantent, ils
« jouent de tous les instruments, ils composent des
« chansons, des duos, des trios, des opéras, des sym-
« phonies, toujours à l'aide de cette écriture qui est
« lue partout. Mais qu'ont à faire les musiciens dans
« cette question? En quoi tout cela les concerne-

« t-il? Je les trouverais bien plaisants de venir donner « leur avis, ils n'y entendent rien. Qu'ils compren- « nent, à la fin, qu'à ceux qui ne savent pas la mu- « sique appartient exclusivement le droit de l'ensei- « gner. Nous allons donc retourner à la notation des « premiers âges; seulement, au lieu de dire : A, B, « C, D, E, F, G, comme le pape saint Grégoire, nous « dirons : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, comme J. J. Rousseau, « comme avant lui le P. Souhaitty, comme bien « d'autres avant eux. Je sais qu'ils n'ont pas réussi! « Je sais que J. J. Rousseau, peu persévérant, désa- « voua sa tentative lorsqu'il eut étudié la musique. « Et cependant, en vérité, que le succès lui eût « été facile! Il y avait peu de musiciens, peu d'o- « péras, peu de musique en circulation, partant « moins d'obstacles; mais qu'importe? Rousseau « n'était qu'un maladroit, et je suis plus habile « que lui. »

Les auteurs de la brochure ajoutent : « Il est évident que M. Chevé n'a pu tenir ce langage. S'il avait parlé ainsi, quelle que soit la confiance qu'il inspire, il est probable qu'il n'eût pas rencontré beaucoup d'adhérents. Il n'a donc pas dit cela, il a dit tout simplement : *Je suis l'apôtre de l'idée nouvelle!* Et cela est tout différent, cela est bien mieux, cela supprime les discussions, les faits, l'histoire de l'art. En outre, l'impression est heureuse, elle est mystique, elle répand une odeur de martyre, et l'on se représente sur-

le-champ M. Chevé livré aux bêtes féroces de toutes les commissions. »

Nous n'avons pas l'honneur de connaître personnellement M. Chevé, et nous n'avons jamais eu avec lui aucune espèce de rapport; mais nous pensons que les auteurs de la brochure ne font pas ici la part assez juste au zèle, aux convictions sincères de l'habile professeur dont ils combattent le système d'enseignement. Ce sont de bien mesquines suppositions que celles qui tendent à nier l'activité de ceux qui marchent, l'ardeur et la bonne foi de ceux qui affirment une idée et qui luttent, pendant des années, pour la répandre et la faire fructifier dans le monde. M. Chevé est un homme de talent, un esprit généreux qui se croit en possession d'un système d'enseignement meilleur que celui qui existe, et qui consacre à la propagation de sa méthode un courage et des facultés peu communes. Réfutez le système, si vous le croyez dangereux, mais vous n'avez pas le droit de douter de la sincérité du maître. On ne réussit pas devant le grand public comme on réussit auprès des Académies, par des manœuvres et de fausses convictions. Les auteurs de la brochure que nous analysons sont plus heureux lorsque, restant sur le terrain scientifique, ils exposent avec beaucoup de clarté et une logique irréfutable l'insuffisance de la méthode des chiffres et les admirables avantages de l'écriture usuelle. Nous adoptons entièrement cette conclusion

de la brochure, et nous dirons, avec MM. Auber, Halévy, Clapisson, Ambroise Thomas, etc., qui l'ont signée :

« Il ne dépend pas de nous de placer le progrès dans l'emploi d'un procédé suranné qui ne peut conduire à rien de sérieux, qui n'est qu'une impasse, qu'on ne se contente pas d'offrir comme un procédé, mais qu'on présente comme le salut d'un art perdu par l'*enseignement officiel;* d'un procédé de *pure fantaisie*, qu'on veut imposer comme une règle, comme une loi suprême, et dont on tire des principes qui, enchaînant l'art dans des limites depuis longtemps dépassées, laisseraient dans l'esprit de ceux qui seraient tentés de les adopter, des notions complétement inexactes et tout à fait contraires à la pratique générale, c'est-à-dire à la réalité. » Nous allons plus loin que les auteurs de la brochure, et nous disons hardiment que, fût-il prouvé qu'avec la méthode de M. Chevé la France tout entière pourrait apprendre à lire la musique dans l'espace de vingt-quatre heures, ce qu'à Dieu ne plaise, ces avantages ne compenseraient pas la perturbation que ce système, d'une simplicité barbare, apporterait à la notation usuelle qui forme la seule langue universelle qui existe au monde.

SIMPLE RÉPONSE A MM. AUBER, HALÉVY, CLAPISSON, ETC.,

Par Émile Chevé.

(*Une brochure de 94 pages.*)

Il était facile de prévoir que M. Émile Chevé, dont l'humeur n'est rien moins que pacifique, ne resterait pas sous le coup de l'attaque vigoureuse dont on vient de lire de nombreux fragments. Il y a répondu par une autre brochure qui commence par la dédicace suivante :

« A mon frère Aimé Paris, et à ma femme Nanine Chevé, bons et bien chers amis.

« Depuis vingt ans et plus, nous avons uni nos efforts et nos travaux pour perfectionner et vulgariser au profit de tous l'œuvre de J. J. Rousseau et de Pierre Galin.

« Depuis vingt ans, nous avons toujours obéi à la même idée, et nous avons toujours marché vers le même but. Nous avons subi la même fortune. Effrayés par les progrès de notre école, nos adversaires se décident enfin à entrer en lice, et débutent par un effort suprême! Une phalange réunissant des noms illustres, et entre autres tous les membres, moins un, de la section musicale de l'Institut, vient de s'organiser, dans le but d'arrêter notre marche toujours croissante, de déconsidérer nos personnes, et, s'il se peut, de détruire l'œuvre de toute notre vie.

« Par un motif que je ne comprends pas et que rien ne justifie, nos adversaires, sans doute pour essayer de rompre une solidarité cimentée par vingt ans de luttes incessantes sous le même drapeau, me séparent de vous, mes amis, dans la carrière, et c'est sur moi seul qu'ils font tomber tout le poids de leurs colères. Eh bien ! qu'il soit fait selon leur volonté ! C'est moi seul qu'ils attaquent : seul, je relève le gant qu'ils me jettent; seul, je soutiendrai l'honneur de notre drapeau et je défendrai notre cause commune. Ayez donc confiance, amis, je m'inspirerai de vous; Dieu et le bon sens public aidant, l'école sortira encore victorieuse de cette lutte suprême, et notre indissoluble union, loin d'en être affaiblie, n'en sera que plus intime. » On voit quel est le ton de la polémique de M. Chevé ! Il y a du prophète dans ses allures dogmatiques, ce qui n'empêche pas l'erreur, au contraire. Je pense que les adversaires de M. Chevé s'inquiètent fort peu de savoir s'il est seul à propager un mauvais système, ou bien s'il a des coopérateurs dans cette œuvre de destruction qui n'atteindra pas son but, nous en sommes parfaitement certain. Écoutons M. Chevé raconter l'histoire de l'édification de cette merveilleuse méthode qui doit remplacer la notation connue en Europe depuis Guido d'Arezzo.

« Voilà vingt ans que M. Aimé Paris, Mme Émile Chevé et moi, nous avons consacré notre vie au développement et à la vulgarisation des idées de J. J. Rous-

seau et de Pierre Galin, pour rendre la lecture musicale un fait universel.

« Soutenues et abandonnées tour à tour par plusieurs personnes, ces idées ont partagé le sort ordinaire des innovations. D'abord contestées ou niées, elles ont été repoussées par la majorité des hommes spéciaux, qui, comme cela arrive presque toujours, ont trouvé plus facile et plus expéditif de *condamner sans voir*, que *d'étudier d'abord*, pour se prononcer ensuite en pleine connaissance de cause. Convaincus de la puissance des moyens que l'on repoussait, la déconvenue de nos prédécesseurs ne nous a point arrêtés, et nous nous sommes mis résolûment à l'œuvre. Fécondant les idées de nos maîtres, M. Aimé Paris et Mme Émile Chevé perfectionnèrent la méthode : le premier, en imaginant la *langue des durées;* la seconde, en créant les *exercices pratiques.* C'est armés de l'instrument ainsi perfectionné que nous avons entrepris notre œuvre de propagation, œuvre que nous n'avons pas abandonnée un seul instant depuis vingt ans.

« Longtemps nos travaux sont restés sans retentissement, à Paris surtout. N'ayant jamais acheté aucune publicité et n'en ayant demandé à personne, j'attendais patiemment que les centres que je créais, par un travail incessant, pussent enfin rayonner jusqu'aux hommes qui pourraient nous prêter le concours de leur publicité. Jusqu'au 22 janvier 1849, je n'avais fait que des cours particuliers, chez moi,

ou dans certaines institutions, comme celles des *Frères* de la rue des Francs-Bourgeois, au Marais, qui ont été les premiers à nous ouvrir spontanément leurs portes. Nos travaux étaient si peu connus, que la plupart des hommes spéciaux les ignoraient. La commission du chant de la ville de Paris seule, commençant à s'émouvoir de nos demandes d'expériences, augmentait le nombre de ses membres, tout en repoussant nos demandes de concours. Parmi les musiciens, ceux qui ne nous ignoraient pas nous dédaignaient.

« En janvier 1849, l'Association polytechnique m'offrit spontanément un cours public, rue du Renard-Saint-Merry, et la mairie du onzième arrondissement me priait, par l'organe de M. Magin-Marrens, maire-adjoint, de vouloir bien en faire un second, sous ses auspices, dans le grand amphithéâtre de l'École de médecine. Ceci fut une nouvelle phase de notre œuvre de propagande : huit cents élèves d'un côté, et quatorze cents de l'autre, répondirent à l'appel de ces messieurs, car je ne me mêlai de rien.

« Ces deux cours eurent un grand retentissement, et, peu de temps après, *une classe populaire* de chant fut créée au Conservatoire et confiée à un professeur de l'établissement. Vers cette époque, une nouvelle demande de concours fut non-seulement repoussée, mais regardée comme un prétexte suffisant pour condamner notre méthode, dont nous refusions d'accepter l'examen, séparé du concours comparatif, et

pour publier à *plusieurs centaines de mille* le rapport qui, dans la prévision de ses auteurs, devait anéantir notre méthode et arrêter la vente de notre livre.

« Notre propagande continua sur une plus grande échelle et plus active que jamais. Déjà, depuis la fin de 1847, un grand nombre de professeurs des écoles de la ville et des musiciens distingués étaient venus, de leur propre mouvement, étudier la méthode nouvelle, et lui avaient donné leur approbation. Des centres nouveaux furent créés à Paris et en province par ces musiciens ou par des élèves sortis du cours de M. Aimé Paris et des miens : dès lors, l'école prit un développement plus rapide. Le concours de 1853, où l'école nouvelle affronta seule un programme qu'aucun orphéon n'ose encore affronter aujourd'hui, gagna à nos idées un grand nombre de musiciens ennemis. Le ministre de la guerre fit faire une expérience à l'école normale de gymnastique de Vincennes, et adopta la méthode pour l'établissement, où elle est florissante aujourd'hui. La marine militaire vit des cours se former à bord d'un grand nombre de ses bâtiments; des écoles laïques, des écoles de *Frères*, des séminaires essayèrent le moyen nouveau et l'adoptèrent définitivement. Les cours publics continués en permanence, les séances publiques répétées chaque mois, l'appel de l'école nouvelle pour les fêtes nationales, l'entrée de la méthode préparatoire à Sainte-Barbe, à l'École normale supérieure, à l'École

polytechnique, etc., etc., tout cela finit par émouvoir au plus haut point les écoles officielles.

« Enfin, vers la fin de 1858, M. le comte Sollohub, chambellan de Sa Majesté l'empereur de Russie, vint à mes cours, et y conduisit, en compagnie de Rossini, tous, ou presque tous ceux de ses illustres compatriotes qui étaient alors à Paris.

« Il fit sur la méthode une brochure qui eut un grand retentissement. Vers le même temps M. le comte Joachim Murat connut également mes cours et les fit connaître à M. de Morny. M. de Morny apprécia tellement les résultats qu'il avait vus, qu'il créa, sous sa présidence, une société de patronage, dans le but d'aider à la vulgarisation de la méthode. Il fut secondé dans son œuvre par un grand nombre d'hommes éminents. Voici les noms des membres de cette commission de patronage, que nous n'aurions point osé solliciter, mais que nous avons acceptée avec un grand bonheur et une profonde reconnaissance :

MM. DE MORNY, président;

ROSSINI, Le PRINCE PONIATOWSKI, } vice-présidents.

AGUADO, Le COMTE MURAT, Député, } secrétaires.

« Ce fut le 7 juillet 1859, que, d'après l'invitation de M. de Morny, j'annonçai officiellement à nos élèves, réunis dans le grand amphithéâtre de l'École de médecine, que *nous n'étions plus seuls*, et que, doréna-

vant, ce n'était plus avec nous seulement que nos adversaires auraient à compter.

« Le cri de victoire de notre école eut pour écho un immense cri d'alarme dans l'école adverse. On comprit enfin que le dédain et les menées souterraines ne suffisaient plus pour conjurer le danger ; une croisade fut organisée contre nous, et l'un des principaux moyens d'action fut la publication successive de brochures destinées à nous combattre par tous les moyens possibles.

« Cependant, l'idée marchait toujours ; la commission de patronage, séparée par les vacances, se réunissait enfin pour organiser son œuvre ; j'étais appelé par Sa Majesté l'empereur de Russie : c'est à ce moment que la brochure signée par vingt et un noms, parmi lesquels figurent ceux de toute la section de musique de l'Institut, moins celui de M. Reber, fut publiée....

« J'arrive maintenant à l'examen du manifeste officiel. Je partage mon travail en trois parties :

« 1° La première partie traite de la question personnelle ;

« 2° La deuxième traite de la question scientifique et fait le parallèle des deux méthodes ;

« 3° La troisième répond à la brochure. »

Nous ne suivrons pas M. Chevé dans sa longue et fastidieuse réfutation. Sa méthode nous est suffisamment connue, ainsi que les résultats qu'il en a obtenus. Le nom de ses illustres protecteurs ne nous fait aucune espèce d'illusion. Les élèves de la méthode des

chiffres, perfectionnée successivement par Galin, Aimé Paris et Mme Émile Chevé, fussent-ils plus nombreux qu'ils ne le sont et moins ignorants des premiers éléments de l'art de chanter, nous serions encore d'avis qu'il n'y a pas lieu de changer l'écriture existante, et de mettre à la place de la langue de tous, formée par le travail des siècles et le concours des hommes de génie, le jargon de M. Chevé.

RÉPONSE A LA BROCHURE INTITULÉE

« Observations de quelques musiciens, etc. »

Par le Comité de patronage de la méthode enseignée par M. Chevé.

(*Une simple feuille de 4 pages.*)

Les protecteurs de M. Chevé se sont émus de l'effet produit par la brochure de *quelques musiciens* contre la méthode du chiffre. Ils ont voulu, en conséquence, expliquer la part de responsabilité qu'ils sont disposés à accepter dans ce débat contradictoire, entre les représentants de l'art constitué et les énormes prétentions du novateur. Voici en quels termes messieurs les membres du comité de patronage exposent les intentions qui les guident et qu'ils n'entendent pas dépasser.

« Une brochure, signée des noms les plus honorables et les plus justement renommés au point de vue musical, vient d'être publiée dans le but de combattre le système de musique enseigné par M. Chevé. Cette brochure est intitulée :

« *Observations de quelques musiciens et de quelques*

amateurs de musique, sur la méthode de musique de M. le docteur Chevé.

« Depuis plus de vingt ans que MM. Paris et Chevé enseignent la méthode dont J. J. Rousseau et Galin ont posé les premières bases, jamais attaque aussi redoutable n'a été dirigée contre eux. Nous étant réunis avant la publication de cette brochure pour patronner le système d'enseignement qu'elle combat, il nous a paru convenable d'exposer les motifs qui nous ont déterminés à le défendre.

« Une grande partie de la brochure a pour but d'attaquer la forme plus ou moins convenable employée quelquefois par M. Chevé dans sa polémique. Nous sommes loin de défendre les vivacités auxquelles il s'est laissé entraîner; mais il nous semble que la forme peut être mauvaise sans que pour cela le fond soit condamnable.

« Nous n'avons pas à répondre à la partie théorique de la brochure; c'est à M. Chevé à le faire; mais, comme nous nous trouvons engagés dans la question par le fait de l'appui moral que nous avons prêté à sa méthode, nous devons préciser le but que nous nous sommes proposé et essayer de démontrer que, loin d'être hostiles au Conservatoire, nous n'avons cherché qu'à lui créer des auxiliaires.

« Nous n'avons jamais prétendu, à l'aide de la méthode Galin, Paris et Chevé, faire des chanteurs émérites, des instrumentistes habiles ou de savants com-

positeurs de symphonies et d'opéras, cela est l'affaire du Conservatoire; notre but est tout autre :

« Apprendre très-rapidement aux masses à lire couramment la musique et à chanter en chœur, ce qui est pour les ouvriers une grande distraction et un bon emploi de leurs loisirs; — contribuer à développer le goût de la musique dans le peuple et aider à découvrir des voix et des organisations musicales qui deviendraient des recrues pour le Conservatoire, la maîtrise et le théâtre; — simplifier les moyens d'écrire la musique vocale et rendre le prix de la copie presque nul, pour que les jeunes compositeurs, pour lesquels ces frais sont généralement un obstacle, puissent plus facilement faire entendre et juger leurs œuvres; — rendre l'impression de la musique à si bon marché, que les classes les plus pauvres puissent avoir leur bibliothèque musicale; — faire connaître les chefs-d'œuvre de MM. Auber, Carafa, Halévy, etc., à tous ceux qui, trop pauvres pour acheter leur musique, pourront se la procurer lorsqu'elle sera reproduite par le système de Galin :

« Voilà ce que nous nous sommes proposé.

« Profondément convaincus que l'habitude prise par les ouvriers de se réunir les jours fériés et le soir, après le travail, pour chanter en chœur, ne peut manquer d'avoir pour eux les conséquences les plus moralisatrices, nous nous sommes réunis pour patronner la méthode Galin, Paris et Chevé, parce qu'elle nous

a paru permettre mieux que toute autre d'atteindre ce but[1]. »

La musique et la morale y trouveront donc chacune leur part.

« Les élèves du Conservatoire, que l'on cite et que l'on oppose aux élèves de M. Chevé, font de la musique une étude spéciale, tandis que ces derniers sont presque tous des ouvriers qui ne consacrent à l'étude du solfége que quelques heures par mois; et cependant, dès qu'ils savent lire la musique par la méthode Galin, ils se mettent très-vite au courant du système usuel de notation, que nous ne cherchons d'ailleurs pas à détruire. Nous ne le traitons pas d'illisible; mais nous ne pouvons pas nous empêcher de reconnaître qu'il est très-long et très-difficile à apprendre, et que très-peu d'initiés lisent la musique couramment.

« Les auteurs de la brochure repoussent toute idée de modification à un système graphique en usage, disent-ils, depuis huit cents ans. L'ancienneté ne fait pas toujours le mérite, et tout progrès vient à propos.

« Nous ne saurions trop le répéter, nous ne voulons rien combattre, rien détruire; suivant nous, la méthode employée par M. Chevé est un moyen plus simple et plus rapide d'apprendre la musique aux masses chorales.

« Si vingt années de succès n'ont rien prouvé, si

1. Extrait d'une lettre adressée à LL. EE. les ministres d'État, de l'Instruction publique et de l'Intérieur, en date du 19 janvier.

nous sommes dans l'erreur, si nous patronnons un système mauvais et nuisible, nous ne demandons qu'à être convaincus, mais non pas convaincus par une polémique qui n'a que trop duré.

« Voilà ce que nous proposons :

« En présence des signataires de la brochure et des membres formant la commission de patronage :

« 1° Que chaque école expose scientifiquement, au tableau, ses principes et ses moyens d'action;

« 2° Que des expériences pratiques et comparatives soient faites sur les résultats déjà obtenus de part et d'autre;

« 3° Que deux expériences parallèles, sur deux mas-
« ses tout à fait étrangères à la musique, soient tentées, l'une sous la direction de MM. Pasdeloup et Bazin, directeurs de l'Orphéon, ou de toute autre personne qu'il plaira aux signataires de la brochure de désigner, l'autre sous la direction de M. Chevé. Ces trois expériences faites, on saura définitivement à quoi s'en tenir, et, une fois édifié, on cessera, de part et d'autre, une polémique inutile et indigne de l'art.

« Si M. Chevé prêche une fausse doctrine, elle sera écartée à tout jamais.

« S'il triomphe, il aura prouvé que la méthode qu'il enseigne est bonne comme moyen élémentaire et préparatoire, et il n'en résultera pas pour cela qu'il faille brûler les bibliothèques musicales et fermer le Conservatoire, ni même y introduire son système.

« S'il est démontré que certains points de la méthode de MM. Galin, Paris et Chevé sont bons, on les laissera subsister et se propager par la force des choses, sans y porter obstacle, et les points erronés seront écartés.

« Nous sommes convaincus que les personnes illustres et honorables qui ont rédigé et signé la brochure ne refuseront pas de se joindre à nous. Ce n'est pas une lutte que nous demandons, ce n'est pas même un concours, c'est un examen fait avec une bienveillance mutuelle, profitable à l'art et destiné à faire cesser toute polémique.

« Les uns et les autres nous cherchons la vérité; nous la trouverons mieux ensemble.

« Comte de MORNY, président du Comité du patronage; — Prince PONIATOWSKI, vice-président; — Comte OLYMPE AGUADO, — Comte ONÉSIME AGUADO, — Général de COURTIGIS, — FÉLICIEN DAVID, — Baron DUBOIS, — GEVAERT, — LEFÉBURE-WÉLY, — MAGIN-MARRENS, inspecteur général de l'enseignement primaire; — EDMOND MEMBRÉE, — Comte JOACHIM MURAT, — NEUKOMM, — OFFENBACH, — RAVAISSON, membre de l'Institut; — Marquis de SAMPIERI, — ERNEST L'EPINE, secrétaire du Comité.

« Paris, 16 avril 1860. »

Si M. Chevé, au début de sa carrière de réformateur, se fût exprimé avec cette mesure et n'eût manifesté d'autre prétention que celle de préparer promptement des enfants et des ouvriers à la connaissance des premiers éléments de la musique, sans vouloir remplacer une écriture connue depuis huit cents ans et qui suffit à tous les besoins de l'art et du génie, peut-être eût-il rencontré moins d'opposition de la part des hommes éclairés qui n'ont aucun intérêt à empêcher la vérité de se faire jour. Nous répéterons ici ce que nous avons déjà dit plus haut : les avantages obtenus par la méthode de M. Chevé fussent-ils plus éclatants et plus incontestables que ne le prétend le réformateur, il faudrait encore repousser son système qui tend à substituer un jargon idéologique à une langue vivante qui parle aux yeux en même temps qu'à l'esprit, qui est comprise et lue facilement dans le monde entier.

VII

NÉCROLOGIE.

Narcisse Girard. — A. Goria. — André Robbrechts. — Julien. — Charles Sauvageot. — François Wild. — Mme Schroeder-Devrient. — Annette Schechner. — Louis Gordigiani. — Louis Ricci. — Moreau-Sainti. — Louis Bohrer. — Frédéric Horzyolka. — Frédéric Silcher. — Enke. — Mme veuve Hérold, mère du compositeur. — Charles Binder. — Louis Rellstab. — Mme Raby.

La mort a été bien cruelle, cette année, pour les artistes voués à l'art d'adoucir les sentiments qui font le charme de la vie ! Elle a enlevé des compositeurs distingués, des chanteurs célèbres, des violonistes et des pianistes de mérite appartenant à diverses nations de l'Europe. Le tribut payé par la France à cette implacable loi de la nature consiste en Girard, chef d'orchestre de l'Opéra et de la Société des concerts; Goria, jeune pianiste, compositeur d'une certaine distinction ; Moreau-Sainti, chanteur d'opéra-comique et professeur de déclamation au Conservatoire; Sauvageot, violoniste de l'orchestre de l'Opéra, qui s'est fait une réputation plus saillante comme ama-

teur et collectionneur de curiosités historiques; M. Julien, chef d'orchestre et musicien fantasque; une cantatrice modeste qui a été attachée à l'Opéra, Mme Raby; un chef d'orchestre de province, M. Scheffner. La perte de l'Allemagne a été plus sensible encore, car elle regrette la mort d'une grande cantatrice dramatique, Mme Schroeder-Devrient, de Mme Annette Schechner qui a eu aussi au théâtre une courte mais brillante carrière, du chanteur Wild, du violoncelliste Louis Bohrer, des compositeurs Silcher, Enke, Horzolka. L'Italie a perdu Gordigiani et Ricci, deux compositeurs d'un mérite bien différent; la Belgique, un violoniste de la bonne école, Robbrechts. Mais il faut procéder par ordre et parler successivement de chacun de ces artistes, dont l'histoire ne gardera qu'un souvenir proportionné à l'œuvre qu'ils ont accomplie.

Narcisse Girard. — Narcisse Girard, qui est mort dans la nuit du 16 au 17 janvier 1860, âgé de soixante-deux ans, était né à Mantes le 27 janvier 1797. Élève du Conservatoire, il remporta le premier prix de violon en 1820, sous la direction de Baillot, dont il était l'élève. Après avoir parcouru l'Italie, où il est resté plusieurs années à s'exercer comme chef d'orchestre, il vint à Paris et y trouva Rossini qui l'accueillit avec bonté et le fit nommer chef d'orchestre du Théâtre-Italien, qui était alors sous la direction

du grand maître. La révolution de 1830 étant survenue, Girard passa d'abord au Théâtre-Nautique comme chef d'orchestre, puis à l'Opéra-Comique où il fut appelé, en 1838, par le directeur M. Crosnier. En 1847, Girard fut nommé professeur de violon au Conservatoire et, à la mort d'Habenech, arrivée le 8 février 1847, Girard lui succéda comme chef d'orchestre de l'Opéra et de la Société des concerts. Il est mort presque sur le champ de bataille, à une représentation des *Huguenots*, à laquelle j'assistais. Girard, se sentant incommodé, dit à un musicien de son orchestre : « Mettez la main sur mon cœur et sentez comme il bat ! » Cet artiste l'ayant engagé à se retirer : « Non, répondit-il, je resterai jusqu'au bout. Je ne veux pas abandonner la débutante, Mlle Brunet, qui compte sur moi. » A la fin du troisième acte, Girard sortit de l'orchestre en chancelant, soutenu par deux personnes. On le rapporta chez lui mourant. De pareils accidents lui étaient déjà arrivés pendant qu'il conduisait l'orchestre de la Société des concerts. Quelques bonnes paroles ont été prononcées sur la tombe de Girard par M. Lebouc, secrétaire de la Société des concerts. « Une des qualités les plus saillantes du caractère de Girard, dit-il, fut la dignité qu'il sut garder dans les différentes positions qu'il a occupées. D'autres que moi diront, sans doute, avec quelle énergie et quelle persistance il travailla à améliorer la position des artistes de l'O-

péra ; quant à moi, parlant spécialement au nom de la Société des concerts, je me plais à vous rappeler le zèle et l'amour avec lesquels il s'occupait de notre belle institution. Grâce à son goût exquis, à la justesse de ses observations, notre société a continué la voie de perfectionnement dans laquelle son illustre fondateur l'avait fait entrer. » — C'était en effet un homme d'esprit et de goût que Girard, d'une bonne tenue, ayant le sentiment de sa dignité qu'il savait défendre contre les exigences de l'autorité. Talent discret et plus timide que fort, Girard n'avait pas ce coup d'œil rapide et devinateur qui distinguait Habeneck, comme chef de la Société des concerts. Girard était plus à l'aise à la tête de l'orchestre de l'Opéra, parce qu'il connaissait les chanteurs et qu'il leur faisait des concessions indispensables à la bonne exécution de la musique vocale. Sans être un grand musicien, Girard s'est essayé à écrire quelques opérettes pour le théâtre de l'Opéra-Comique où il a été fort utile, par ses conseils, à beaucoup de jeunes compositeurs parmi lesquels je citerai Hippolyte Monpou, dont l'instinct mélodique manquait d'expérience. Narcisse Girard doit être classé parmi les artistes utiles qui ont vécu de la vie de leur temps, sans rien ajouter aux connaissances et aux effets de l'art qu'on leur a communiqués.

Goria. — Un pianiste français, qui a eu du talent, l'un

des plus heureux imitateurs de la manière élégante propagée par M. Thalberg, *Antoine Goria* est mort à Paris le 6 juillet 1860, âgé de trente-sept ans. Il était né dans cette grande ville le 22 janvier 1823. Fils d'une artiste qui avait été attachée au Théâtre-Italien pendant la direction de la Catalani, Goria a reçu de sa mère les premières notions de musique. A l'âge de sept ans il fut admis au Conservatoire, dans une classe de piano, confiée à Zimmermann. Il y fit de si bonnes études qu'il remporta le deuxième prix de piano en 1834, et le premier prix, l'année suivante, en 1835. Goria avait alors treize ans. A ce concours de 1835 qui fut très-brillant, se trouvait Chopin dont on avait choisi une des études comme morceau d'exercice. Le maître exquis de tant de chefs-d'œuvre fut si satisfait de la manière dont le jeune Goria rendit sa pensée et les effets de son morceau, qu'il prit l'enfant en affection et l'attira chez lui pour lui donner quelques conseils. Goria se produisit de bonne heure devant le public tant comme virtuose que comme compositeur. Sa manière de jouer, nous l'avons déjà dit, était élégante et procédait de celle de Thalberg et de M. Prudent, le premier pianiste français qui se soit fait l'imitateur de l'artiste autrichien. Goria eut des succès, il plut dans le monde par son talent d'exécution, par les avantages de sa personne, par un certain esprit un peu trop parisien qui n'était pas toujours du meilleur ton, et par d'a-

gréables compositions dont il s'exagéra la portée. Exalté par les éloges sans valeur que lui prodiguaient les petits journaux, exploité par les entrepreneurs de succès, Goria se crut un personnage, il visa à l'effet comme Listz et M. Prudent, dont il imita, devant le public, la pantomime ridicule. Ce travers lui fit beaucoup de tort auprès des gens de goût et des juges difficiles qui ne se payent pas de grimaces. Goria, qui, je crois, n'avait jamais quitté Paris, où il était né et avait acquis sa réputation, eut la pensée de faire un voyage en Espagne. Bien accueilli par la haute société de Madrid, l'artiste français eut l'imprudence d'écrire à l'un de ses amis une lettre remplie de détails blessants sur les mœurs des plus grands personnages de la cour. Cette lettre fut malheureusement communiquée à un journal de scandale qui se publie à Paris et qui l'inséra dans l'un de ses numéros. Les conséquences de cet oubli des convenances ne tardèrent pas à se faire sentir au virtuose, qui fut obligé de quitter brusquement Madrid et l'Espagne. On assure que l'émotion et la contrariété que Goria ressentit de cet événement, ont contribué à abréger sa carrière. Il est mort un an après son retour de ce triste voyage.

Goria a beaucoup écrit : des études, des mazurkas, des arrangements, des transcriptions, des morceaux de fantaisie sous les titres les plus divers et les plus pittoresques. Quelques-unes de ses compositions fa-

ciles, qui ne se font remarquer ni par la nouveauté de l'idée ni par la sévérité du style, ont eu du succès et se sont bien *vendues*, comme on dit dans le commerce de musique. Parmi les morceaux de la composition de Goria que le public parisien, d'une certaine région sociale, a le plus goûtés, on cite une étude en *mi bémol*, une *saltarelle*, une *sérénade* pour la main gauche intitulée *eleganza*, et une *barcarolle* qui porte le chiffre d'*opéra* 17. Imitateur de Thalberg à la suite de M. Prudent, pianiste élégant mais sans originalité, aussi bien comme virtuose que comme compositeur, Goria doit être classé parmi les artistes distingués qu'a produits le Conservatoire. C'était un pianiste et un compositeur parisien, qui a vécu ce que vivent les roses et les chansons.

ROBBRECHTS. — Un homme de bien, un artiste modeste et d'un vrai mérite qui craignait le grand jour et la publicité, un violoniste de la bonne école, *André Robbrechts*, est mort à Paris le 23 mai de cette année. Né à Bruxelles le 13 décembre 1797, Robbrechts étudia de bonne heure la musique et puis le violon sous un maître de cette ville qui se nommait Vander Planken. Admis au Conservatoire de Paris en 1814, il y obtint un *accessit* et prit ensuite des leçons particulières de Baillot, après la fermeture du Conservatoire. De retour à Bruxelles, Robbrechts eut le bonheur d'y rencontrer Viotti, qui lui donna

des leçons pendant plusieurs années. Le roi Guillaume nomma Robbrechts premier violon solo de sa musique. Ce fut alors qu'il donna à son tour quelques conseils à M. de Bériot qui en a conservé, assure-t-on, un souvenir de gratitude. Les événements politiques de 1830 amenèrent Robbrechts à Paris qu'il n'a plus quitté depuis, et où il est mort âgé de soixante-deux ans. C'était un homme agréable, un artiste de goût, un musicien délicat dont l'extrême sensibilité paralysait les forces lorsqu'il jouait en public. Je l'ai connu dans le monde, où il était fort répandu du temps de la Restauration. Son exécution manquait d'éclat et de force, mais il se distinguait par le sentiment et la délicatesse qu'il mettait à rendre la musique qui répondait aux dispositions douces de son âme. Il jouait juste et possédait une bonne qualité de son. C'est surtout comme professeur, comme homme de goût et de bon conseil qu'il était apprécié dans la société d'élite qu'il fréquentait, et où il a laissé un grand nombre d'élèves distingués et d'excellents souvenirs.

Julien. — Un musicien fantasque qui a joui d'une célébrité plus grande que son mérite, *Julien*, est mort à Paris au mois de mars dernier, dans une maison d'aliénés. Il a longtemps habité l'Angleterre qui était devenue sa seconde patrie et où il avait importé l'invention des *concerts-monstres*, des *concerts-promenades*

avec lesquels il a amusé le peuple de Londres, qui le considérait comme un grand homme. Julien était né, assure-t-on, dans une petite ville des Basses-Alpes où son père était un modeste musicien qui n'avait d'autre fortune que son talent. Julien vint à Paris, entra au Conservatoire où M. Halévy lui donna des leçons d'harmonie. C'était un musicien d'un genre particulier, un artiste mêlé d'industriel, une espèce d'*impresario* et d'entrepreneur de fêtes publiques, qui a passé tour à tour de la misère à l'opulence, et des grandeurs de ce monde dans une maison de fous où il est mort sans laisser un denier à sa famille. Un journal de musique anglais, le *Musical World*, a consacré à Julien un long article qui explique l'étrange réputation de cet artiste qui touchait au charlatan. Julien a composé une grande quantité de musique de danse, et il a apposé son nom sur un plus grand nombre d'œuvres futiles qu'il achetait et qu'il faisait exécuter à son profit.

SAUVAGEOT. — *Charles Sauvageot*, un ancien musicien de l'orchestre de l'Opéra, qui s'est fait une réputation beaucoup plus durable comme amateur de curiosités d'art, est mort à Paris le 30 mars de cette année, âgé de quatre-vingts ans. Il était né à Paris le 6 novembre 1781, et obtint le premier prix de violon au Conservatoire de musique en l'an VI de la République. Agé de seize ans, il entra

comme violon dans l'orchestre de l'Opéra, où il est resté pendant vingt-cinq ans. Le journal *l'Illustration* contenait dans son numéro du 7 avril quelques détails biographiques sur l'artiste qui nous occupe; on nous saura gré de les reproduire. « Comme la fortune de Sauvageot était modeste, dit l'auteur de l'article, M. Alfred Darcel, il avait demandé une place à l'administration des douanes. Pendant trente années il avait ramé sur la galère administrative, et il était parvenu au grade de vérificateur lorsque arriva la dernière heure qui lui donnait droit à sa retraite. C'était en 1848. Libre de toute obligation, Sauvageot se consacra alors à l'accroissement de sa chère collection, qu'il avait commencée depuis longtemps. Ils étaient deux amis faisant partie de l'orchestre de l'Opéra qui étaient possédés par le goût des collections curieuses. Un jour ils convinrent entre eux de se livrer exclusivement, l'un aux chinoiseries, l'autre aux objets des arts européens. Ce dernier lot, qui était le bon, échut à Sauvageot. Il nous est assez difficile de comprendre aujourd'hui qu'avec le modeste produit de deux places et un peu de fortune personnelle, Sauvageot ait pu réunir une collection qui a été estimée, sans exagération, à 600 000 francs. Mais au commencement de ce siècle on n'estimait, en fait d'art, que ce qui venait des Grecs et des Romains, et le goût pour les objets produits par la Renaissance ne s'était pas encore développé. » Sauvageot a donné sa précieuse

collection au musée du Louvre. C'est là que son nom vivra plus que dans l'histoire de la musique, à laquelle il ne se rattache que par un lien indirect.

François Wild. — Au mois de janvier 1860, il est mort à Vienne un artiste de mérite, un chanteur allemand qui a joui d'une assez grande célébrité pendant les quarante premières années de notre siècle. En effet, François Wild a été avec Haitzinger, avec Forti, Vogel, Staudigl, avec Mme Schroeder-Devrient, Mme Milder-Hauptmann et beaucoup d'autres moins connus, l'un des interprètes les plus applaudis de la nouvelle école de musique dramatique qui s'est élevée en Allemagne depuis la mort de Mozart. Wild, que j'ai entendu dans ma jeunesse à Darmstadt, où il est resté pendant plusieurs années attaché au théâtre grand-ducal, a été mêlé à beaucoup d'événements intéressants. Il a connu Beethoven, Weber, Spohr, Spontini, Rossini, qui lui a donné des conseils, et sa vie de virtuose, qu'il a racontée lui-même avec une certaine complaisance, se rattache à une époque brillante de l'art musical. Communiquée à un journal de Vienne (*Recensionen*) peu de jours avant sa mort, l'autobiographie de Wild nous a paru renfermer des détails assez piquants pour mériter d'être recueillis.

François Wild est né le 31 décembre 1792 à Nieder-Hollabrun, village de la Basse-Autriche. Resté seul

de vingt et un enfants, Wild apprit les premiers éléments de la musique du maître d'école de son village, qui prédit à son jeune élève un bel avenir. A l'âge de sept ans, il fut admis comme enfant de chœur dans le couvent de Neubourg, près de Vienne. Son père, qui exerçait la profession de cabaretier, habitait une terre appartenant à cette riche abbaye. Wild raconte que le maître de chant qui était chargé de les instruire et de leur apprendre à ménager leur respiration leur faisait traverser en courant trois ou quatre fois la salle où ils se réunissaient. Cette singulière leçon de chant ne dut pas contribuer beaucoup à former le futur et célèbre virtuose. En 1804, Wild, ayant atteint l'âge de douze ans, concourut pour une place d'enfant de chœur à la chapelle impériale de Vienne, qui était dirigée par Salieri et Eibler. Dans cette nouvelle position, Wild eut l'occasion d'entendre les meilleurs chanteurs italiens et allemands qu'il y eût alors à Vienne, tels que Crescentini, les deux Sessi, Vogl et Weinmüller, une des plus belles voix de basse qui aient existé, et qui était surtout remarquable dans le rôle de Zarastro de la *Flûte enchantée*. L'exemple de ces virtuoses, l'excellente musique qu'ils étaient chargés d'exécuter, eurent une si bonne influence sur le goût croissant de l'enfant de chœur, qu'on le jugea digne de chanter un solo devant l'empereur Napoléon. Cette épreuve si importante pour Wild eut lieu en 1805, dans la chapelle de Schœn-

brun. Quelques actes d'insubordination, trop sévèrement punis par ses maîtres, contraignirent Wild à quitter la chapelle impériale et à retourner dans son village. Pendant ce temps, la mue s'étant opérée, Wild revint à Vienne et s'engagea comme choriste d'abord au théâtre de Josephstadt, puis à celui de Léopold. Un jour, le premier ténor s'étant trouvé subitement enrhumé, Wild fut prié de chanter à sa place un chant national qui devait figurer sur le programme d'une représentation extraordinaire. La tentative eut un plein succès, et Wild fut vivement applaudi. Hummel, qui dirigeait alors la musique du prince Esterhazy, engagea le jeune ténor pour chanter les solos à la chapelle de la petite cour d'Eisenstadt. Enfin en 1810 Wild, qui était âgé de dix-huit ans, fit ses premiers débuts au théâtre An der Wien par le rôle de Ramiro dans l'opéra *Cendrillon*, de Nicolo. Favorablement accueilli par le public, Wild aborda successivement les principaux rôles de son répertoire, et se fit particulièrement remarquer dans celui de don Juan, qu'il chantait avec beaucoup de vigueur, surtout l'air *fin che dal vino*, que le public lui faisait toujours répéter. C'est pendant la période brillante de 1815 à 1816, où le congrès attirait à Vienne les plus grands artistes de l'Europe, que Wild fit la connaissance de Beethoven, et voici à quelle occasion.

L'Empereur d'Autriche François II avait ordonné qu'on organisât un grand concert pour distraire les

hôtes illustres qui étaient réunis dans sa capitale. L'empereur avait désigné lui-même les morceaux qu'on devait y exécuter. Wild avait choisi un air de la *Jérusalem délivrée*, opéra de l'abbé Stadler, qu'après la répétition générale l'empereur n'avait pas trouvé de son goût. Wild proposa alors à l'empereur de chanter l'admirable mélodie de Beethoven connue sous le nom d'*Adélaïde*. Ce choix ayant obtenu l'approbation du souverain, Wild chanta avec un très-grand succès le chef-d'œuvre que nous venons de nommer. Beethoven fut très-sensible à la préférence que le virtuose avait donnée à sa belle inspiration ; il désira faire la connaissance de Wild, l'entendit et conçut même le projet, qu'il n'a pas exécuté, d'écrire un accompagnement d'orchestre pour cette mélodie sublime, qui vaut à elle seule tout un long poëme. Beethoven témoigna sa reconnaissance au virtuose en composant pour lui une cantate que Wild chanta à une matinée musicale, accompagné au piano par Beethoven lui-même.

Wild quitta Vienne en 1816 ; il parcourut une partie de l'Allemagne, et après avoir chanté avec succès à Leipzig, à Berlin, Hambourg, Francfort et dans d'autres villes moins importantes, il fut engagé au théâtre de Darmstadt, qui était l'un des meilleurs de toute la confédération. Il arriva dans cette résidence au mois de novembre 1817, et fut accueilli avec une extrême faveur par le grand-duc et la masse

du public. On sait que le grand-duc de Hesse-Darmstadt Louis Ier, qui est mort le 6 avril 1830, avait fait une étude approfondie de la musique. Son théâtre, qui lui coûtait des sommes considérables pour un si petit pays, était le plus beau fleuron de sa couronne, et faisait l'unique occupation de sa vie. Wild raconte d'assez curieuses anecdotes sur la discipline toute militaire avec laquelle ce petit prince traitait les musiciens et les artistes de sa cour. Il présidait lui-même à toutes les répétitions, qui avaient lieu quatre fois par semaine. Le duc, en grand costume, la poitrine chargée de croix et d'ordres militaires, se tenait debout sur le théâtre, un bâton de mesure à la main. Il était expressément défendu, dit Wild, d'étudier un morceau soit au piano, soit avec l'accompagnement du quatuor : il fallait toujours la présence de tout l'orchestre ; aussi les répétitions étaient-elles interminables et duraient-elles des mois entiers, même pour les ouvrages connus qui faisaient partie du répertoire. « La mise à l'étude de l'*Olympie* de Spontini, dit Wild, nous valut *quatre-vingts* répétitions avec orchestre et chœurs, ce qui faisait une réunion de deux cents personnes. » Le prince ne permettait pas aux chanteurs la moindre modification à la musique qu'ils étaient chargés d'interpréter. Un jour que Wild répétait *Jean de Paris*, il voulut transposer la romance *le Troubadour*, qui est écrite dans le ton de *mi majeur*, en *mi bémol*. « Si le compositeur, répliqua le duc, avait

voulu que cela fût ainsi, il l'aurait marqué. Chantez la romance dans le ton où elle est écrite, ou bien laissez-la de côté. » Le prince mélomane était à la fois chef d'orchestre, régisseur, directeur et maître tout-puissant de son théâtre, où il ne supportait que des sujets humbles et toujours obéissants. Ce régime finit par fatiguer Wild, et en 1824 il rompit son engagement avec le grand-duc de Hesse-Darmstadt et vint à Paris. Le ténor allemand, qui ne possédait aucune des qualités vocales qu'exige la musique de Rossini et de son école, aurait voulu cependant s'essayer au Théâtre-Italien de Paris. Il ne semble pas, d'après l'autobiographie que nous a laissée Wild, qu'il ait pu réaliser son désir, bien que M. Fétis affirme le contraire dans l'article de sa *Biographie universelle des musiciens* consacré à ce virtuose. Wild dit positivement qu'il n'a jamais chanté une seule fois en public, et que toute son activité d'artiste à Paris s'est bornée à paraître dans quelques salons particuliers. L'administration du Théâtre-Italien aurait bien désiré engager Wild, mais on exigeait qu'il fît un voyage en Italie, pour y étudier pendant une année la langue du pays. Le chanteur allemand trouva la condition un peu dure pour un homme de son âge, et d'après les sages conseils de Hummel, qui se trouvait alors à Paris, il résolut de retourner dans son pays. Wild ne rapporta de son séjour dans la capitale de la France que le plaisir d'avoir fait la connaissance de Rossini,

et celui d'entendre Donzelli dans *Otello*, qui devait être plus tard l'un de ses meilleurs rôles.

De retour en Allemagne, Wild, après avoir chanté successivement à Strasbourg et à Carlsruhe, où il s'essaya pour la première fois dans le rôle d'*Otello*, qu'il venait d'entendre si bien interprété par Donzelli, fut engagé pour plusieurs années au théâtre de Cassel, en septembre 1825. C'est là que Wild fit la connaissance de Spohr, homme considérable, compositeur d'un vrai mérite, mais dont le goût exclusif et tout allemand n'admettait d'autre expression du génie musical que celle qui provenait du pays de Beethoven et de Mozart. Maître de chapelle et directeur de la musique du grand-duc de Hesse-Cassel, Spohr repoussait du répertoire tous les opéras qui n'étaient pas composés par des musiciens allemands. Cet aveugle patriotisme d'un maître fort estimé a porté malheur à ses propres productions, qui pèchent précisément par le manque de variété et de grâce. Parvenu presque au premier rang des compositeurs dramatiques de son pays, Spohr a été subitement détrôné par l'avénement de Weber, comme le compositeur italien Paër l'a été par l'apparition de Rossini.

Pendant un congé que Wild prit en 1826, il se rendit à Berlin, où il renouvela connaissance avec Spontini, qui occupait la place importante de directeur général de la musique du roi de Prusse. « Je n'ai pas

rencontré dans ma vie, dit Wild, un chef d'orchestre plus imposant et plus obéi que Spontini. » Lorsque ce maître jaloux, susceptible et très-irritable, apprit que Wild voulait commencer la série de ses représentations par le rôle de Max du *Freyschütz* : « Mon cher Wild, lui dit-il, vous êtes fait pour chanter de *grands ouvrages* et non pas de *petites cochonneries* comme le *Freyschütz*. » Les mots soulignés sont extraits textuellement du récit de Wild. Voilà l'opinion de Spontini sur le chef-d'œuvre dramatique de la nouvelle école allemande, qui avait considérablement affaibli l'importance de l'auteur illustre de *la Vestale* et de *Fernand Cortès !* N'est-ce pas de la même manière que Weber a jugé Beethoven et que Beethoven a jugé Weber, qu'Haydn a apprécié Beethoven, comme Michel-Ange a parlé de Raphaël ? Si la critique n'existait pas pour faire la police et établir la justice entre ces demi-dieux de l'art qui restent enfermés jalousement dans les limites de leur propre génie, ils s'égorgeraient entre eux.

Après un séjour de cinq années à la cour de Cassel, Wild, malgré les instances que lui fit le grand-duc pour renouveler son engagement, retourna à Vienne. En 1839, il fit un voyage à Saint-Pétersbourg; puis il se rendit à Londres, où se trouvait une compagnie de chanteurs allemands, sous la direction d'un certain Schumann. Il s'y fit particulièrement remarquer dans *la Jessunda* de Spohr. De retour en Alle-

magne, Wild visita de nouveau plusieurs villes importantes, telles que Berlin, Strelitz dans le duché de Mecklembourg, Pesth en Hongrie, Zurich en Suisse, et il alla terminer sa carrière dramatique à Vienne, où il a chanté pour la dernière fois, en 1845, le rôle d'Abayaldos de *Dom Sébastien* de Donizetti. Wild est mort dans cette ville le 1er janvier 1860, âgé de soixante-huit ans.

Wild était un homme d'une taille moyenne et bien proportionnée, d'une physionomie expressive et intelligente. Sa voix était un franc ténor d'une étendue de deux octaves, du *sol* au-dessous de la portée au *la* supérieur. Dépourvue de flexibilité naturelle, mais d'un timbre chaud et métallique, la voix de Wild avait acquis par le travail et les conseils que lui donna Rossini à Paris quelques notes super-laryngiennes, dites notes de *fausset*, qui permirent à l'artiste de s'étendre jusqu'à l'*ut* supérieur. Jamais cependant ce ténor d'outre-Rhin, dont l'éducation purement vocale avait été très-négligée, comme celle de presque tous les chanteurs de son pays, n'aurait pu réussir ni dans la musique fleurie de l'école italienne, ni dans le style tempéré et divin qui caractérise les opéras de Mozart. Wild était avant tout un chanteur dramatique dans le sens un peu restreint qu'on attache de nos jours à ce mot, c'est-à-dire qu'il brillait dans les rôles qui exigent de la vigueur et plus d'éclat de voix que de délicatesse de sentiment. Il avoue lui-même qu'il

a fort peu vocalisé dans sa jeunesse, et qu'au sortir de la mue, qui s'est faite très-promptement, il a abordé le théâtre et s'est mis à jouer et à chanter d'instinct les rôles qui ont plus tard assuré sa réputation, tels que celui de don Juan, de Licinius dans *la Vestale*, de Florestan dans *Fidelio*, etc. Successivement Wild a ajouté à son répertoire presque toutes les parties de ténor des opéras français qui se jouaient sur tous les théâtres de l'Allemagne, *Richard Cœur de lion* de Grétry, *Joseph* de Méhul, *Jean de Paris* de Boïeldieu, *Joconde* et *Cendrillon* de Nicolo, *Zampa* d'Hérold, où il semble que Wild a été fort remarquable. Ajoutez à ces ouvrages de l'école française les chefs-d'œuvre de Gluck, ceux de Weber, *Jessunda* de Spohr, et quelques opéras moins importants des imitateurs de l'auteur de *Freyschütz* : on aura une idée de la variété de rôles et de styles auxquels doivent se prêter la mémoire et l'intelligence d'un chanteur allemand.

Dès le commencement du dix-huitième siècle, alors que Keyser, Hændel, Mattheson et quelques autres compositeurs moins célèbres s'essayèrent dans la ville de Hambourg à créer avant l'heure un opéra national qui ne devait naître que cent ans plus tard, les chanteurs de ce grand pays de la musique chorale et instrumentale n'étaient que de mauvais imitateurs des célèbres virtuoses de l'Italie qu'on admirait dans les cours princières, telles que Dresde, Munich, Vienne, Stuttgart et Berlin. Un maître habile,

le vieux Hiller, qui avait entendu dans sa jeunesse à Dresde un grand nombre de chanteurs italiens, comme Carestini, Salinbeni, Martinelli et la célèbre Faustina, élève de Marcello et femme de Hasse, fonda à Leipzig, vers 1760, une école de chant d'où est sortie la Marra, qui a émerveillé l'Europe pendant la seconde moitié du dix-huitième siècle. Goethe aimait à se rappeler que dans sa jeunesse, pendant qu'il étudiait à l'université de Leipzig, il avait eu le plaisir d'entendre chanter à la Marra, dans une visite qu'il fit au vieux Hiller, deux airs d'un opéra de Hasse, *Hélène: Sul terren piagata a morte* et *Par che di giubilo*. La Marra, la Mingotti, élève de Porpora, et de nos jours Mme Sontag, sont les trois cantatrices allemandes les plus célèbres qui aient réussi à s'approprier le style et la manière de l'école italienne. Les chanteurs pour qui Mozart a écrit ses principaux chefs-d'œuvre, comme *Don Juan*, *le Nozze di Figaro*, *Idomeneo*, *Cosi fan tutte*, *la Clemenza di Tito*, étaient presque tous Italiens ou élèves de maîtres italiens. Ce n'est guère qu'au commencement de notre siècle, alors que Beethoven, Spohr et surtout Weber dégagèrent le génie national de l'influence toute-puissante des Italiens, que des chanteurs dramatiques animés de l'esprit de ces maîtres s'élevèrent en Allemagne pour interpréter les chefs-d'œuvre de la nouvelle école. *Fidelio* de Beethoven, *Faust* de Spohr et surtout le *Freyschütz* de Weber suscitèrent toute une génération de

chanteurs parmi lesquels on remarque la Schroeder-Devrient, la Milder-Hauptmann; Forti, admirable baryton; Vogl, Haitzinger, qu'on a admiré à Paris; Staudigl et le brillant artiste dont nous venons de raconter la longue carrière. Les qualités et les défauts qui distinguaient ces chanteurs de mérites différents, c'est une grande vérité d'expression, plus de vigueur que de grâce, un grand respect pour la pensée du maître, de la passion, de la force, souvent de la naïveté, mais peu de goût et aucune flexibilité vocale. L'art de chanter proprement dit, qui est indépendant de l'application qu'on peut en faire plus tard, cet art précieux et délicat d'assouplir l'organe vocal par des exercices gradués qui en augmentent les ressources et en consolident la durée, est presque ignoré des chanteurs allemands de la nouvelle école. De la voix, l'intelligence de la scène et quelques connaissances musicales, voilà tout ce qu'on exige aujourd'hui en Allemagne, malheureusement aussi en Italie, d'un artiste chargé d'interpréter les divers sentiments qui forment le fond d'un drame lyrique: encore faut-il de la flexibilité, de la souplesse d'accent et de l'élégance dans le style pour rendre les grands et admirables effets du *Freyschütz*, d'*Euryanthe* et d'*Oberon;* mais pour des œuvres comme *le Tannhauser* et *le Lohengrin*, il n'est besoin que de bons poumons et de nerfs vigoureux. Wild, qui a connu personnellement Mme Milder-Hauptmann, une des grandes

cantatrices allemandes de la nouvelle école, pour qui Beethoven a écrit le rôle de Leonora dans *Fidelio*, assure qu'elle n'était pas plus musicienne que la Catalani, ce bel oiseau du pays de l'aurore. Grande, bien faite, d'une noble prestance, douée d'une magnifique voix de soprano aussi étendue que vibrante et vigoureusement timbrée, la Milder-Hauptmann paraissait destinée par la nature à représenter des personnages héroïques comme Iphigénie, Armide, Médée, Fidelio ou la Vestale. Elle avait peu étudié l'art de chanter proprement dit, mais un instinct dramatique de premier ordre lui révélait des nuances et lui faisait rencontrer des accents qui remuaient la foule. Ce qui peut nous donner une idée du talent de Mme Milder-Hauptmann, qui a quitté le théâtre vers 1836, c'ést celui de Mme Schroeder-Devrient, qu'on a entendue à Paris en 1831 avec le fameux ténor Haitzinger, qui achève sa brillante carrière, hélas ! dans une maison de fous à Carlsruhe.

L'artiste dont nous venons de résumer les souvenirs, François Wild, a été en définitive un chanteur de mérite, dont le public a vivement apprécié pendant quarante années la belle voix de ténor, l'intelligence dramatique, la chaleur communicative et le goût relativement plus pur que celui de la plupart de ses compatriotes. Né en Autriche comme Haitzinger, dont la voix splendide et le talent n'étaient pas moins remarquables, François Wild a été, avec la Milder-

Hauptmann et la Schroeder-Devrient, l'un des interprètes les plus admirés des chefs-d'œuvre dramatiques de la nouvelle école allemande. A ce titre, le nom de Wild appartient à l'histoire de l'art.

Mme Schroeder-Devrient. — Une célèbre cantatrice allemande, Mme *Schroeder-Devrient*, dont nous avons mentionné le nom dans la notice qui précède, consacrée à François Wild, est morte aussi cette année à Gotha, le 26 janvier. Elle était fille d'une grande comédienne, *Sophie Schroeder*, et naquit dans la ville de Hambourg le 6 octobre 1805. Dès l'âge de cinq ans Mme Schroeder monta sur les planches du théâtre de Hambourg confondue dans le corps du ballet, et à l'âge de dix ans, elle faisait partie du corps de ballet du théâtre impérial de Vienne. Sa mère, qui la destinait à jouer le drame et la tragédie, la fit débuter dans le rôle d'Aricie de l'*Iphigénie* de Racine, puis elle aborda les différents rôles des drames de Schiller. Cependant Mme Schroeder aimait à chanter, et depuis plusieurs années elle étudiait la musique et l'art de chanter sous un maître italien nommé Mazzatti qui habitait Vienne. Elle débuta comme cantatrice en 1820 dans *la Flûte enchantée* de Mozart par le rôle de Pamina. Sa belle voix, sa taille imposante, les charmes de sa personne et l'expression naturelle qu'elle mit dans son jeu, la firent bien accueillir du public. Le rôle d'Emmeline de *la*

Famille suisse de Weigl, et surtout celui de Léonore dans *Fidelio* de Beethoven, accrurent la réputation de Mme Schroeder, qui fut engagée au théâtre de Berlin en 1823. C'est dans cette ville qu'elle épousa l'habile comédien Devrient. Ils furent engagés tous deux au théâtre de Dresde où ils restèrent plusieurs années. En 1828 Mme Schroeder-Devrient retourna pour la seconde fois à Berlin, où elle excita le plus vif enthousiasme. C'est surtout dans le rôle d'Euryanthe du chef-d'œuvre de Weber qu'elle fut remarquable. Mme Schroeder-Devrient faisait partie de la troupe de chanteurs allemands qui vint à Paris en 1829. Elle chanta successivement au théâtre Louvois les principaux rôles de son répertoire dans *Fidelio*, *Euryanthe*, *Freyschütz* et *Don Juan*. Son succès fut éclatant particulièrement dans *Fidelio*, dont elle rendit le rôle de Léonore avec une énergie remarquable. Mme Schroeder-Devrient eut l'imprudence d'accepter la proposition que lui fit le directeur du Théâtre-Italien de chanter dans la langue et dans le style d'une école pour laquelle elle n'avait pas les qualités nécessaires. La cantatrice allemande fut obligée de rompre elle-même son engagement en 1832, et de s'en retourner dans son pays. En 1833 elle se rendit à Londres avec une troupe de chanteurs allemands, et puis s'en retourna au delà du Rhin, où elle a continué à chanter au théâtre, jusqu'en 1844, si je ne me trompe. J'ai eu le plaisir de voir et d'entendre Mme Schroeder-De-

vrient à Paris vers 1854, dans plusieurs maisons particulières et dans un concert public où elle a chanté, avec une voix bien affaiblie, des mélodies de Schubert. C'était un femme d'esprit, une artiste pleine de fougue et d'ardeur, une tragédienne lyrique plutôt qu'une cantatrice dans le sens ordinaire qu'on donne à ce mot. Sa voix puissante de soprano manquait de flexibilité, sa pantomime expressive et son accentuation dépassaient quelquefois les limites de la belle vérité. Mme Schroeder-Devrient appartient à ce groupe de chanteurs dont nous avons parlé dans la notice sur Wild, qui ont été les interprètes de la nouvelle école de musique dramatique qui s'est élevée en Allemagne après la mort de Mozart. Mme Schroeder-Devrient, dont la vie a été très-agitée par toutes sortes d'aventures, a laissé une espèce de journal où elle a consigné le souvenir de ses bonnes et mauvaises impressions. Une feuille de Leipzig a publié de nombreux extraits du journal de la célèbre cantatrice, qui prouvent combien elle a dû souffrir dans une carrière pourtant pleine d'éclat et de succès.

Mme Annette Schechner-Waagen. — Une autre cantatrice allemande, Mme *Annette Schechner-Waagen*, qui a joui d'une assez grande célébrité, est morte également au mois de mai de cette année dans la ville de Munich, où elle était née en 1806. Fille de pauvres parents, Mme Schechner reçut les premières

notions de musique d'un acteur nommé Weber, et de très-bonne heure elle entra dans les chœurs de l'Opéra italien [1]. Une circonstance heureuse pour la jeune élève, ce fut l'arrivée à Munich de la célèbre cantatrice Mme Grassini.

Celle-ci, désirant se faire entendre dans quelques scènes détachées des *Horaces*, opéra de Cimarosa, choisit Mlle Schechner pour chanter avec elle la partie de Curiace. Cette tentative un peu téméraire eut un plein succès pour Mlle Schechner. La reine de Bavière la prit sous sa protection; elle la fit instruire dans la langue italienne et lui donna pour maître de chant le vieux ténor Ronconi, père, si je ne me trompe, de l'artiste qui a longtemps brillé au Théâtre-Italien de Paris en qualité de baryton. Enfin Mlle Schechner débuta à l'Opéra-Italien de Munich par le rôle de la comtesse des *Noces de Figaro* de Mozart. Deux ans après Mlle Schechner se rendit à Vienne, où elle n'eut pas occasion de se faire beaucoup remarquer. En 1827 Mlle Schechner fut engagée au théâtre royal de Berlin pour chanter l'opéra allemand. Elle parut pour la première fois dans *la Famille suisse*, où elle jouait le rôle d'Emmeline; n'ayant encore qu'une réputation toute locale, le nom de Mlle Schechner était à peine connu du public de Berlin. Elle débuta un dimanche, par un beau jour d'été, devant une salle presque

1. Voir la *Biographie universelle des musiciens*, de Fétis.

vide ; mais les qualités de sa voix, son jeu énergique et vrai frappèrent le peu d'auditeurs qui se trouvaient au théâtre, et avant la fin de la représentation, la salle se remplit de nouveaux spectateurs attirés par le bruit qui s'était répandu au dehors sur le talent extraordinaire de la débutante. La réputation de Mlle Schechner ne fit que grandir dans *Fidelio*, dans *la Vestale* et dans l'*Iphigénie en Tauride* de Gluck. Après un séjour de quelques mois, Mlle Schechner quitta Berlin avec le renom de l'une des meilleures cantatrices allemandes de son temps. Arrivée à Munich, Mme Schechner fut atteinte d'une maladie nerveuse qui la força de s'éloigner du théâtre pendant assez longtemps. Lorsqu'elle retourna à Berlin et qu'elle voulut essayer d'y donner quelques représentations, on s'aperçut que sa voix était considérablement affaiblie. Mme Schechner dut quitter définitivement le théâtre vers 1835. Sa courte et brillante carrière a suffi pourtant pour inscrire son nom à côté des Milder-Hauptmann et des Schroeder-Devrient, trois célèbres cantatrices dramatiques de la nouvelle école allemande fondée par Beethoven, Weber, Spohr et Schubert.

Luigi Gordigiani. — Un compositeur italien connu de tous ceux qui chantent et qui aiment les choses délicates et fines, *Luigi Gordigiani* est mort à Florence le 1er mai 1860, après une longue et douloureuse mala-

die. Il n'avait que cinquante-quatre ans, car il était né à Modène en 1806. Bien que Gordigiani ait composé des opéras et même des messes, c'est dans un genre plus modeste que son aimable génie a trouvé une célébrité durable. Il a écrit un nombre considérable de *canzonnette*, de *duettini*, de *terzetti da camera* avec une rare distinction de style, une harmonie choisie et un sentiment exquis. Sa mélodie n'est pas de longue haleine, le petit drame qu'il vivifie ne contient que quelques couplets, les personnages qu'il fait parler sont d'humble condition, mais l'ensemble forme un tableau charmant. *Bianchina, il Tempo passato*, *la Partenza*, *Rondinella*, *Santissima vergine Maria*, etc., etc., sont d'heureuses inspirations, de tendres bucoliques qui rappellent la manière de Bellini, moins l'accent mélancolique qui caractérise la mélopée du compositeur sicilien. On a surnommé Gordigiani le Schubert italien.... c'est trop dire, il ne faut pas oublier que Schubert est un musicien de génie qui a composé des opéras, des symphonies, des trios, des quatuors et des sonates pour piano qui renferment des beautés de premier ordre. L'horizon des mélodies de Schubert telles que *le Roi des aunes*, *les Plaintes de la jeune fille, la Sérénade*, etc., etc., est bien autrement vaste que celui que soulève une canzonetta de Gordigiani. J'ai entendu dans un concert qui fut donné à Paris vers 1853 un motet à quatre voix de Gordigiani, qui me parut un morceau assez médiocre. Ce fut la pre-

mière fois que j'entendis Lablache chanter faux. Gordigiani est venu souvent à Paris, qu'il traversait pour aller à Londres, où il passait plusieurs mois de la saison musicale à donner des leçons de chant. Il était fort bien accueilli dans la haute société anglaise, où ses charmantes compositions étaient fort goûtées. Gordigiani a beaucoup trop produit de ces *Spirazioni fiorentine*, de ces *Rimembranze di Londra* et *di Parigi*, comme il intitulait les recueils de ses *canzonette*. Dans un cadre aussi resserré il a dû nécessairement se répéter et perdre en originalité. On assure que son œuvre se compose au moins de cinq cents petits morceaux qui se sont répandus dans toute l'Europe, l'Allemagne exceptée, qui ne pouvait guère apprécier ces fleurs de mélodie venues sur un sol étranger. Le nom de Gordigiani restera dans l'histoire de la musique italienne de notre temps, et la place modeste qu'il y occupe pourrait être enviée par bien des compositeurs qui ont eu des visées plus ambitieuses.

Ricci. — *Louis Ricci*, compositeur italien, frère de *Frédéric Ricci*, auteur de plusieurs opéras dont l'un a eu quelques succès, *Un avventura di Scaramuccia*, est mort dans un hôpital de la ville de Prague, le 1er janvier 1860. Il était né à Naples dans les premières années de ce siècle et avait fait ses études musicales, avec son frère, dans le conservatoire de cette ville[1].

1. Voir la *Biographie universelle des musiciens*, de Fétis.

Louis Ricci fit représenter son premier opéra, l'*Impresario in angustie*, un sujet qui a été traité par Cimarosa, sur le petit théâtre du Conservatoire, vers 1828, puis les deux frères se réunirent et composèrent ensemble plusieurs ouvrages parmi lesquels se trouve un opéra intitulé : *le Nozze di Figaro !!!* Il faut être bien napolitain pour toucher à un sujet dont Mozart a fait un si merveilleux chef-d'œuvre ! Cet ouvrage des deux Ricci ayant été accueilli comme il méritait de l'être, les deux frères se séparèrent. Louis donna à Venise *Un duello sotto Richelieu*, à Milan, en 1832, *Chiara di Rosenberg*, qui réussit. Il faut que les succès ultérieurs de Louis Ricci n'aient pas été très-brillants puisqu'il a été mourir dans un hôpital de la capitale de la Bohême. J'ignore si Frédéric Ricci est encore de ce monde.

MOREAU-SAINTI. — Un chanteur français d'opéra-comique, qui a eu des succès dans son temps, *Moreau-Sainti*, est mort à Paris, le 30 mars, âgé de soixante et un ans. Il était né dans cette ville le 25 février 1799. Il fut destiné au théâtre dès sa jeunesse. Il entra au Gymnase dramatique lors de sa fondation, en 1820, puis il parcourut la province. C'est à Lille qu'il rencontra Mlle Sainti, qu'il épousa, et dont il joignit le nom au sien. Moreau-Sainti revint à Paris et débuta à l'Opéra-Comique, le 5 mai 1829, dans *Jean de Paris* de Boïeldieu, et dans *Adolphe et Clara* de Dalayrac. Il avait

un rôle dans les *Deux nuits* de Boïeldieu, et s'en retourna en province de 1833 à 1836. Il revint encore une fois à Paris et rentra à l'Opéra-Comique, où il est resté jusqu'en 1849. En 1846, il fut nommé professeur d'opéra-comique au Conservatoire ; puis, chef du pensionnat, le 13 octobre 1848. Moreau-Sainti, qui avait une voix de ténor et une taille élancée, a été plutôt un comédien intelligent qu'un véritable chanteur.

Boheer. — *Louis Boheer*, surnommé le *musicien ambulant*, et qui appartenait à une famille de musiciens allemands bien connue, est mort à Gotha, le 28 mars de l'année 1860. Il était âgé de soixante-quatorze ans. Né en 1786, Louis Boheer a été, dans son temps, un violoncelliste de talent dont les compositions n'étaient pas dépourvues d'un certain mérite. C'était un homme bizarre, très-jaloux de son indépendance, et qui n'a cessé de voyager dans toutes les contrées de l'Europe.

Horzalka. — Un pianiste, compositeur allemand, nommé *Jean-Frédéric-Horzalka*, est mort au commencement de cette année, à Peurzing, près de Vienne[1]. Il était né en 1798, à Triesch, en Moravie, où son père était organiste. Envoyé très-jeune à Vienne, Horzalka se lia avec un pianiste de grand talent, Moschles, qui vit à Leipzig. Horzalka a composé beaucoup de mu-

1. Voir la *Biographie universelle des musiciens*, de Fétis.

sique de piano, des opérettes allemandes, dont la plus connue est *les Flots de la mer et de l'amour*. Il était âgé de soixante-deux ans.

Silcher. — Le 26 août de l'année 1860, il est mort à Stuttgard un compositeur de chants, de chœurs et de mélodies populaires, nommé *Frédéric Silcher*. Il était né le 27 janvier 1789, à Schnaith, dans le royaume de Wurtemberg. Successivement directeur de musique à l'Université de Tubingen, puis de la Société chantante du *Liederkdantz*, à Stuttgard, Silcher était un musicien de talent, un homme laborieux et instruit qui a consacré sa vie à l'enseignement populaire de la musique. Silcher est mort à l'âge de soixante et onze ans [1].

Enke. — Les journaux allemands ont annoncé qu'il est mort à Leipzig, dans le mois de juillet, un compositeur nommé *Enke*, sur lequel je n'ai pu me procurer d'autres renseignements.

Mme Raby. — Une cantatrice française, qui a été pendant quelque temps attachée à l'Opéra, Mme *Raby*, qui a parcouru la province et les pays étrangers, est morte à Paris dans le mois d'octobre. Elle était âgée de trente-sept ans.

1. Voir de plus amples renseignements dans la *Biographie* de Fétis.

Mme Hérold. — La mère de l'illustre compositeur *Hérold*, l'auteur de *Zampa* et du *Pré aux clercs*, s'est éteinte le 12 mars, à l'âge de quatre-vingt-dix ans. Née à Paris en 1770, cette femme, d'une trempe de caractère peu commune, avait conservé jusqu'aux derniers jours l'intégrité de ses facultés, la gaieté, l'entrain et la tournure d'esprit du siècle de Voltaire. Elle est morte sans crainte et sans pressentiments douloureux, fière d'avoir donné à la France l'un de ses meilleurs musiciens.

Binder. — Un chef d'orchestre de la ville de Vienne, où il était né, le 27 novembre 1816, Charles Binder, est mort dans cette ville dans les derniers jours du mois de novembre. Binder a composé plusieurs petits opéras-comiques allemands qui ont obtenu quelque succès.

Rellslab. — Un écrivain allemand, qui s'est fait une assez grande réputation comme critique musical, *Louis Rellslab*, est mort à Berlin, dans la nuit du 27 au 28 novembre. Il était né dans cette ville, le 13 avril 1799, d'une famille d'artistes, car son père a été tour à tour éditeur et professeur de musique. Après avoir fait d'assez bonnes études au gymnase de Joachimthal, Rellslab s'engagea dans un régiment de hussards, en 1815. Il parvint jusqu'au grade d'officier, mais la faiblesse de sa santé l'obligea à quitter le service. Alors il s'oc-

cupa de littérature, de poésie, fit des chansons populaires et quelques livrets d'opéra. En 1827, Rellslab se chargea de la rédaction de la *Gazette berlinoise* de Voss, et s'y fit remarquer par ses articles pleins de verve et de malice. Rellslab eut à soutenir contre le compositeur Spontini, alors tout-puissant à la cour de Prusse, une lutte acharnée qui lui valut plusieurs mois de prison et la haine de l'auteur de la *Vestale*, qui était plus catholique que bon chrétien. Rellslab a beaucoup écrit, et son style facile et élégant lui avait donné une grande prépondérance sur l'esprit du public allemand.

VIII

JOURNAUX ET COMMERCE DE MUSIQUE. — PUBLICATIONS MUSICALES. — FAITS DIVERS.

Le nombre des journaux de musique qui se publient à Paris ne s'est point augmenté depuis l'année dernière. Ils sont toujours de sept à huit, dont les trois plus connus sont :

La Revue et Gazette musicale, publiée par la maison Brandus et Dufour, rue de Richelieu, 103.

La France musicale, que dirigent MM. Escudier frères.

Le Ménestrel, qui appartient à M. Heugel, éditeur de musique, rue Vivienne, 2 *bis*.

Sans vouloir faire tort à aucune de ces feuilles que le grand public ne lit guère, c'est incontestablement la *Gazette musicale* qui est encore l'organe le plus sérieux des intérêts de l'art. A côté de M. Fétis qui communique à la *Gazette musicale* des travaux intéressants, on y trouve des écrivains honorables, comme M. Adolphe Botte, qui savent exprimer avec goût des

idées justes, malgré l'extrême indulgence qui leur est imposée par le caractère de la publication. Je suis convaincu cependant qu'il ne serait pas impossible de fonder à Paris un journal de musique vraiment indépendant, et dont l'existence ne serait pas forcée de s'appuyer sur les intérêts compromettants d'une maison de commerce. Ni les écrivains de talent, ni les lecteurs de goût ne manqueraient, je crois, pour faire réussir une aussi modeste entreprise. Il est bien à désirer qu'un homme sérieux et capable essaye de donner à la France un organe où les nombreuses questions qui se rattachent à un art aussi vivace, aussi populaire et aussi compliqué que la musique, soient traitées avec le soin et les connaissances qu'elles exigent. En attendant que notre vœu se réalise, c'est dans les grands journaux politiques et dans les *Revues* que le public va chercher les renseignements qu'il désire, sur la valeur et le succès d'une œuvre musicale. Le théâtre étant, en France, la seule forme sous laquelle la musique puisse arriver à la popularité, il est bien rare que les comptes rendus des journaux s'écartent de ce thème favori qui intéresse toujours le plus grand nombre des lecteurs. Les autres manifestations de l'art, telles que la musique religieuse, la musique de chambre, la grande musique instrumentale, y sont à peine mentionnées, et, sauf de rares exceptions, comme M. Berlioz, dans le *Journal des Débats*, par exemple, les écrivains habiles et spi-

rituels qui sont chargés de traiter la partie musicale dans les journaux politiques et dans la plupart des *Revues*, ne parlent et n'entretiennent les lecteurs que des théâtres lyriques et de quelques concerts. Cependant, il faut reconnaître que la presse périodique a fait un progrès réel en ces matières délicates, et que les arts occupent dans chaque journal une place assez importante. Dans la plupart des grands journaux, la musique est dévolue à un écrivain plus ou moins compétent, qui en fait l'objet unique de ses occupations.

Les journaux de musique de l'Allemagne, où il y en a un assez grand nombre, de l'Italie, de l'Espagne, de l'Angleterre et de l'Amérique du Nord, ne sont pas plus indépendants ni plus influents sur le goût public que ceux qui se publient en France. Tous sont la propriété d'un éditeur qui en fait l'organe de ses intérêts. Il n'existe plus en Europe un journal spécial comme l'ancienne *Gazette musicale* de Leipsick, qui, pendant quarante ans, a été la feuille la mieux rédigée et la plus influente qu'on pût consulter. Au delà du Rhin comme partout, c'est dans les journaux littéraires, politiques, et dans les nombreuses publications qui s'occupent du théâtre, que la musique et les autres arts sont l'objet d'articles plus ou moins intéressants, qui décident de la renommée d'un ouvrage, d'un compositeur ou d'un virtuose. Après tout, la vérité

se fait jour, et, dans cette immense clameur de la publicité qui est le besoin impérieux de notre temps, l'oreille d'un connaisseur finit par percevoir la bonne note dont il fait la base de ses jugements.

Deux hommes d'une importance inégale remplissent un rôle bien différent dans la branche de commerce qui a pour objet la publication des œuvres musicales : c'est l'éditeur proprement dit, et le simple marchand. L'éditeur est un homme qui juge, plus ou moins sainement, et toujours à ses risques et périls, du mérite relatif de l'œuvre qu'il se propose de livrer au public. L'éditeur entre pour quelque chose, non-seulement dans le succès matériel de la composition qu'il publie, mais il n'est pas rare que les conseils d'un homme de goût et de sens influent heureusement sur certaines parties accessoires de l'œuvre conçue. Il y a tel éditeur qui a décidé un homme de génie à prendre telle direction plutôt qu'une autre, à diriger son talent vers un genre qui répondait mieux à la nature de ses facultés. On assure que c'est à un libraire-éditeur de Londres qu'on doit le *Génie du christianisme* de Chateaubriand, qui lui proposait un ouvrage d'un esprit tout à fait opposé. Comme il est toujours difficile de dire où finit l'esprit et où commence la matière dans une œuvre d'art, on peut assurer que l'influence d'un bon éditeur comme celle d'un *impresario* capable est plus grande qu'on ne le

croit sur les œuvres et le développement de l'art. Qui sait ce que Rossini doit au fameux *impresario* du théâtre de Naples, Barbaglia? Assurément ce n'est pas Barbaglia (il savait à peine lire) qui a fait *il Barbiere di Siviglia, Otello*, *Semiramide* et trente chefs-d'œuvre connus et admirés de l'Europe; mais l'*impresario* a deviné de bonne heure le grand *maestro* de l'Italie moderne, il s'est attaché à sa fortune et lui a fourni les moyens de développer sa puissance créatrice. Un éditeur qui a du coup d'œil, de la hardiesse et la possibilité de courir des chances inévitables dans un genre de spéculation qui touche à la fantaisie du public, est un homme important dont le nom est souvent digne de figurer dans l'histoire de l'art. Les Ballard, en France, les Breitkopt à Leipsick, les André à Offenbach, Artaria de Vienne qui a publié les premières œuvres d'Haydn, de Mozart, de Beethoven, de Hummel et de Schubert, ont été des imprimeurs, des marchands et des éditeurs de musique influents, qui ont beaucoup contribué à la diffusion et aux progrès de l'art.

Le simple marchand de musique est un industriel d'un ordre inférieur qui n'a presque rien de commun avec le véritable éditeur. Celui-là vend les œuvres du talent et du génie comme un épicier débite les nombreuses substances dont il est le dépositaire. Le marchand de musique n'entre pour rien dans la création de l'œuvre dont il possède tant d'exemplai-

res, et il est rare qu'il puisse apprécier par lui-même la valeur esthétique du papier qui remplit son magasin. Le marchand de musique sait le prix commercial des choses de l'esprit, il flaire quelquefois le mérite de telle ou telle autre composition qui reste dans ses cartons, mais il n'estime que ce qui se vend beaucoup et se moque, au fond de l'âme, du chef-d'œuvre incompris de la foule. Il y a par le monde beaucoup d'intelligences qui jugent les arts comme le fait le marchand de musique. Le marchand de musique est à l'éditeur ce que le simple herboriste est au pharmacien.

Il y a à Paris, en France et en Europe, beaucoup plus de marchands de musique que de vrais éditeurs. Les éditeurs de musique les plus importants de Paris sont MM. Richault, boulevard Poissonnière, nº 26; Brandus et Dufour, rue de Richelieu, nº 103; Schœnenberger, boulevard Poissonnière, nº 26 ; Henri Lemoine, rue Saint-Honoré, nº 256 ; Gérard et compagnie, ancienne maison de Meissonnier fils, rue Dauphine, nº 18; Heugel, Colombier, Grus, Escudier frères, Choudens, etc., etc. Parmi les éditeurs les plus connus en Europe on peut citer Ricordi à Milan; Hastinger, Artaria et Spina à Vienne ; Breitkopt, Haertel à Leipsick ; Schlessinger à Berlin ; Meser à Dresde; Cranz à Augsbourg; les frères Schott à Mayence; Cramer et Reale, Addison à Londres. C'est par les soins de ces hommes plus ou moins intelligents que

circulent dans le monde entier toutes les productions du génie musical.

Publications musicales. — Commerce de musique de la France à l'extérieur.

Il se publie en France, et particulièrement à Paris, une quantité considérable de morceaux de musique. Pendant l'année 1860, le nombre des œuvres musicales de toute nature dont le dépôt a été fait au ministère de l'intérieur se montait au 15 du mois de décembre à 4051. On m'a assuré que ce chiffre, déjà très-élevé, pouvait être doublé par le chiffre des publications clandestines dont les éditeurs négligent de faire constater le titre de propriété. Un bibliographe distingué de la Bibliothèque impériale, M. Anders, a bien voulu me communiquer la note suivante qui marque la progression presque toujours ascendante des publications musicales depuis une vingtaine d'années.

Années.	Ouvrages de musique.
1840	1222
1841	1244
1842	1339
1843	1440
1844	1750
1845	1325
1846	1454
1847	1127
1848	529
1849	672

Années.	Ouvrages de musique.
1850	1124
1851	1513
1852	1999
1853	3147
1854	3657
1855	4138
1856	3587
1857	4098
1858	3837
1859	3800
1860	4051 [1]

Dans cette masse de morceaux de musique qui se gravent et se publient tant à Paris que dans les principales villes de France, la musique pour le piano, d'une forme légère, occupe le premier rang. C'est inouï ce qui se consomme de polkas, de redowas, de valses, de quadrilles, de caprices, de souvenirs et d'arrangements sur toutes sortes de motifs. Ce sont les romances, les chansonnettes et les petites scènes comiques qui, après la musique pour le piano, atteignent le chiffre le plus élevé. Quand même il nous serait possible de remuer ces monceaux de papier et de jeter un regard dans cet abîme de misères et de fausses notes, nous nous refuserions à le faire. Laissons cette vile multitude d'œuvres éphémères se débiter et circuler dans les bas-fonds de la société, et n'accordons notre attention qu'aux publications qui

1. Jusqu'au 15 décembre.

méritent d'être signalées au public éclairé à qui s'adresse cet ouvrage.

Au nombre des publications intéressantes qui ont été terminées pendant l'année 1860, nous devons citer tout d'abord *les Archives du chant* de M. François Delsarte, vaste répertoire de morceaux tirés des principaux chefs-d'œuvre lyriques de la France depuis Lully, et au delà, jusqu'à Spontini et plus tard encore. M. Delsarte, artiste distingué, très-amoureux des vieilles formes que le temps a consacrées et qui expriment plus directement l'accent prosodique et le sens moral de la parole, que les morbidesses de la mélodie pure qui n'a d'autre raison d'être que le charme qu'elle procure, M. Delsarte a recueilli et annoté avec soin les plus beaux airs, les plus beaux duos, trios et les scènes les plus pathétiques des opéras de Lully, de Rameau, de Gluck, Piccini, Sacchini, Cherubini, Spontini dans le genre sérieux, de Duni, Monsigny, Philidor, Grétry et Dalayrac dans le genre de l'opéra-comique. Chaque morceau porte en tête de la page le nom de l'ouvrage d'où il est tiré, et la date précise à laquelle l'opéra a été représenté pour la première fois. A cette série de morceaux dramatiques d'où Handel, Hasse, Haydn, Mozart et Beethoven ne sont pas exclus, M. Delsarte a joint un choix des chansons les plus piquantes des seizième et dix-septième siècles. C'est un vrai résumé de l'histoire du chant dramatique que les *Archives* de M. Delsarte, un ouvrage curieux,

commode et très-bien gravé, avec un simple accompagnement de piano, un beau cadeau à faire à une femme de goût, à un dilettante qui voudraient avoir sous la main les diverses manifestations que l'art musical a données des sentiments éternels du cœur humain.

Le *Répertoire du chanteur*, publié par la maison Brandus et Dufour, est pour ainsi dire le complément des *Archives du chant* de M. Delsarte. Composé de huit volumes in-8°, dans le format connu des petites partitions, le *Répertoire du chanteur* contient les meilleurs morceaux des chefs-d'œuvre dramatiques modernes, en y comprenant des airs et des duos choisis dans des opéras plus anciens. Chaque genre de voix trouve dans un volume particulier les morceaux qui lui sont propres, et la réunion des huit volumes pour soprano, mezzo-soprano et contralto, ténor, baryton et basse, renferme la quintessence de la musique dramatique qu'on chante de nos jours sur les théâtres de Paris. Cette collection, commode et utile, fait partie d'une publication plus considérable, intitulée *Bibliothèque musicale* et composée de cent volumes choisis parmi les œuvres de tous les maîtres et de toutes les écoles.

François Chopin est mort à Paris, le 17 octobre 1849. Son œuvre est tombé dans le domaine public, et plusieurs éditeurs se sont empressés d'en publier différentes éditions, parmi lesquelles il y a un choix à

faire, car rien n'est plus difficile que de rencontrer une édition correcte et soignée de ce compositeur exquis. Chopin était une nature à part, un génie un peu maladif qui ne produisait qu'à ses heures, et dont l'inspiration ébranlait la frêle organisation. Lui-même, quand il était de sang-froid, ne savait pas toujours quelle était la leçon qui exprimait le mieux sa pensée primitive, et quelle était surtout l'harmonie instinctive qui traduisait le moins imparfaitement les éclairs de son imagination. Il hésitait en recueillant et en fixant les souvenirs de ce qu'il avait éprouvé pendant l'enfantement, comme si cet état mystérieux avait été, chez lui, l'acte d'un Dieu qui aurait momentanément pris possession de son âme.

Il résulte de ces considérations que la meilleure édition de l'œuvre de Chopin doit être celle qu'il a pu corriger lui-même, et c'est à ce titre que nous recommandons l'édition complète publiée par la maison Brandus et Dufour, rue de Richelieu, 103. En effet, c'est chez M. Maurice Schlessinger, prédécesseur de MM. Brandus et Dufour, que Chopin a publié d'abord la plupart de ses compositions, qui ne se sont répandues dans le public d'élite auquel elles sont destinées, qu'après de longues années d'initiation.

Après l'édition dont nous venons de parler, un choix des meilleures compositions de Chopin a été

publié par l'éditeur M. Harand, rue de l'Ancienne-Comédie, 26. Ce recueil, qui forme un volume in-8° de 167 pages, renferme la quintessence de l'œuvre du compositeur polonais, et le tout a été revu et corrigé par M. G. Mathias, élève de Chopin, et l'un des meilleurs pianistes de l'école française. M. Harand a publié aussi, avec le concours de M. Mathias, six grandes symphonies de Mozart, transcrites et arrangées pour le piano avec beaucoup de goût et avec une connaissance réelle des effets naturels de l'instrument. Ce sont là de bonnes publications qui méritent d'être signalées.

Un autre éditeur de musique très-intelligent et fort zélé pour les intérêts des artistes, qu'il aime à grouper autour de lui, M. Heugel, rue Vivienne, 2 *bis*, a fait graver avec soin et publié la partition réduite pour piano et chant de *Sémiramis*, de Rossini, telle qu'on l'exécute à l'Opéra. Cette partition de l'un des plus beaux chefs-d'œuvre, où la traduction de M. Méry est contrôlée par le texte italien qui l'accompagne, contient deux beaux portraits lithographiés du divin *maëstro*, l'un qui le représente à l'âge heureux de vingt-cinq ans, le sourire sur les lèvres et les yeux remplis d'étincelles du génie, l'autre qui le reproduit tel que nous pouvons le voir chaque jour, jouissant en paix d'une gloire incontestée et impérissable. M. Heugel est resté aussi un ami fidèle de la vieille gaieté française, et la chansonnette avec son doux et

frais babil trouve en lui un éditeur toujours empressé de lui frayer le chemin de la publicité.

Il partage cette vertu de la constance pour les gais refrains et la plaintive romance avec M. Colombier, éditeur de musique, rue Vivienne, 6. Depuis une quinzaine d'années, M. Colombier publie l'œuvre égrillard de M. Paul Henrion, compositeur de romances et de chansons dont la vogue, pendant quelque temps, a presque égalé celle de Mlle Loïsa Puget. M. Henrion et son éditeur, M. Colombier, défendent vigoureusement l'honneur de la romance en publiant, tous les ans, un album que recherche la petite bourgeoisie.

A côté de M. Paul Henrion il faut citer M. Étienne Arnaud, heureux chantre de *Jenny l'ouvrière*, qui n'a point désespéré non plus du sort de la romance dans un temps morose comme celui où nous vivons. Chaque année il publie un recueil de six à douze romances ou chansonnettes qu'il adresse à ses amis inconnus, tantôt par la voie d'un éditeur, tantôt par celle d'un autre. C'est ainsi que M. Étienne Arnaud entretient le petit feu de ses légères amours, et reste fidèle à la tradition de ses pères.

S'il me fallait seulement mentionner le nom de tous les faiseurs de gaudrioles plus ou moins musicales qui se publient à Paris, ce volume n'y suffirait pas. Je laisse au destin à juger et à classer ces œuvres improvisées, à projeter la lumière dans ces catacom-

bes où la critique ne saurait pénétrer impunément. Je veux tout au plus citer le nom d'un artiste curieux, d'un chantre passionné du pays de la Bohême, d'un barde des cafés-concerts, où il trône et fait entendre encore sa voix enrouée, mais éloquente : n'ai-je pas désigné M. Darcier? M. Darcier, qui a de l'accent, de la verve, une certaine mélancolie sauvage, a composé une foule de chansons et de mélodies heureuses parmi lesquelles on a remarqué depuis longtemps *les Louis d'or*. Tous les ans M. Darcier jette aux quatre vents du ciel quelques-unes de ces feuilles légères qui portent son nom dans ces réduits enfumés où il fait retentir les éclats de sa verve bachique. Cette année M. Darcier a fredonné sur sa guitare à trois cordes deux chansons d'un esprit aimable et modeste, M. Charles Chautard, de Vendôme, dont la gaieté facile est comme le rayonnement naturel d'une âme sereine qui ne sait et ne conçoit que ce qui est juste et vrai.

M. Henri Lemoine, éditeur, rue Saint-Honoré, 256, publie un choix des meilleures compositions qui existent pour le piano, sous le titre de *Panthéon des Pianistes*, œuvres choisies des grands maîtres. C'est par série de dix morceaux que les œuvres d'Haydn, de Mozart, de Beethoven, de Weber, de Mendelssohn, etc., paraissent dans un format commode, fort bien gravées et pour des prix incroyablement réduits. pour quelques sous on peut se procurer la plus belle

sonate de Beethoven, qui vaudrait ailleurs deux ou trois francs. Aussi les confrères de M. Henri Lemoine sont-ils peu satisfaits d'une publication utile qui s'adresse aux plus petites bourses, et qui répand les trésors de l'art dans le public le plus nombreux. Que la lumière se fasse, le reste nous importe peu.

M. Gérard, éditeur, rue Dauphine, 18, a publié la charmante partition pour piano et chant de l'opéra d'Hérold, *les Rosières,* avec un soin et un goût qui font honneur à l'éditeur ainsi qu'à l'artiste, M. Léo Delibes, qui l'a arrangée.

Un autre éditeur fort actif et plein de bon vouloir, M. Choudens, rue Saint-Honoré, 265, qui paraît s'être attaché à la fortune de M. Gounod, a publié aussi la petite partition d'un opéra-comique en deux actes de ce musicien distingué, *la Colombe*, qui a été représenté sur le théâtre de Bade, pendant l'été. Il y a tout lieu de croire que *la Colombe* sera chantée sur l'un des théâtres lyriques de Paris.

Commerce de la France avec les pays étrangers, en fait d'instruments de musique et d'œuvres musicales gravées et publiées à Paris.

La France fait avec les pays étrangers un commerce assez actif des instruments de musique et des productions de cet art qui se publient à Paris. Dans le tableau des exportations dressé en 1819, le commerce de musique ne figure que pour la somme de

400 000 fr. En 1848, il atteint le chiffre de 6 millions. Pendant l'année 1859, l'exportation de la France concernant le même article se monte à 4 794 000 fr. Cette somme est répartie de la manière suivante :

Belgique	435 000f
Angleterre	1 042 000
États-Unis	715 000
Brésil	347 000
Cuba	231 000
Prusse	205 000
États sardes	130 000
Autres pays	1 689 000
	4 794 000f

Voilà pour les instruments de musique de fabrication française exportés à l'étranger.

La musique gravée d'œuvres diverses se monte à 26 700 kilos, répartis de la manière suivante :

Belgique	11 000k
Angleterre	2 500
Allemagne	2 000
États-Unis	3 800
Cuba	1 300
Espagne	1 300
Autres pays	4 900
	26 700k

Cela représente, en argent, une somme de 320 000 francs.

Ces renseignements, qui nous ont été fournis à la direction des douanes, avec une grâce charmante,

pourront servir, dans quelques années, à dresser un tableau intéressant de cette branche de commerce, qui révèle l'influence du goût de la France sur les pays étrangers.

Conservatoire de musique de Paris.

Le Conservatoire de musique et de déclamation de Paris doit nécessairement occuper une place dans un livre qui a pour objet l'histoire de l'art musical. C'est pourquoi nous voulons, cette année, tenir le public au courant de ce qui se fait dans cette grande école fondée par la Révolution, comme tant d'autres bonnes institutions publiques.

Les concours publics du Conservatoire ont commencé cette année le 23 juillet, et c'est par la tragédie que la lutte a été inaugurée. Le lendemain, 24 juillet, a été consacré à l'art du chant. Onze concurrents mâles et vingt-cinq concurrentes de l'autre sexe se sont présentés en ligne. Voici comment les vainqueurs ont été classés par la commission d'examen.

Hommes. — 1er prix, M. Petit, élève de M. Revial; 2e prix, M. Morère, élève du même professeur. 1er accessit, M. Gourdin, élève de M. Fontana; 2e accessit, M. Miral, élève de M. Laget, et M. Mendioroz, élève de M. Fontana; 3e accessit, MM. Duplan, élève de M. Revial, et Pérout, élève de M. Laget.

Femmes. — 1er prix, Mlle Balbi, élève de M. Gros-

set, et Mlle Pfotzer, élève de M. Giuliani ; 2e prix, Mlle Baretty, élève de M. Laget, et Mlle Cico, élève de M. Revial. 1er accessit, Mlle Enequiste, élève de M. Masset, et Mlle Brou de Lavessière, élève de M. Revial; 2e accessit, Mlle Dupuis, élève de M. Revial, et Mlle Pradal, élève de M. Laget; 3e accessit, Mlle Herluison, élève de M. Fontana, et Mlle Labbé, élève de M. Battaille.

Le concours pour le piano a eu lieu le mercredi 25 juillet. C'est le sixième *concerto* de M. Henri Herz qui avait été choisi pour le concours des hommes, qui étaient au nombre de quatorze. Les femmes, qui étaient au nombre effrayant de *trente et une* concurrentes, avaient pour morceau d'exercice le quatrième concerto de Moschellès. Moschellès lui-même assistait à la séance et paraissait occupé à prendre des notes. Les prix et accessit ont été distribués de la manière suivante :

Hommes. — 1er prix, M. Colomer, élève de M. Marmontel; 2e prix, à l'unanimité, M. David, élève de M. Laurent. 1er accessit, M. Edmont Duvernoy et M. Frantzen, élèves de M. Marmontel; 2e accessit, M. Weigand, élève du même; 3e accessit, MM. Gallois, élève de M. Marmontel, et Bernard, élève de M. Laurent; 4e accessit, à l'unanimité, M. Hess, élève de M. Marmontel.

Femmes. — 1er prix, à l'unanimité, Mlle Sabatier-Blot, élève de Mme Farrenc, et Mlle Wilden, élève de

M. Henri Herz; 2e prix, Mlle Peschel, élève du même. 1er accessit, Mlle Deshays-Meifred, élève de Mme Coche, et Mlle Blanc, élève de M. Lecouppey; 2e accessit, Mlle Lechesne, élève du même, et Mlle Barnard, élève de M. Henri Herz; 3e accessit, Mlle Coche, élève de sa mère, et Mlle Hardouin Ire, élève de M. Henri Herz.

Le concours pour le genre de l'opéra-comique a rempli toute une séance et en voici les résultats :

Hommes. — 1er prix, à l'unanimité, MM. Gourdin et Petit, élèves de M. Mocker; 2e prix, M. Capoul, élève du même professeur. 1er accessit, M. Mendioroz, élève de M. Morin; 2e accessit, M. Géraizer, élève du même maître, et M. Dervieux, élève de M. Mocker.

Femmes. — 1er prix, à l'unanimité, Mlle Baretty, élève de M. Mocker; 2e prix, à l'unanimité, Mlle Rolin, élève du même maître, et Mlle Henrion, élève également de M. Mocker. 2e accessit, Mlles Durant et Saint-Aguet, élèves de M. Morin; Maillard, élève de M. Mocker, et Rozès, élève de M. Morin.

Le concours pour le violoncelle a produit les résultats suivants :

1er prix, à l'unanimité, M. Hernoud, élève de M. Franchomme; 2e prix, M. Rabaud, élève du même professeur. 1er accessit, à l'unanimité, M. Loys, élève de M. Franchomme; 3e accessit, Mlle Clauss, élève de M. Chevillard.

Violon. — 1er prix, Mlle Boulay, élève de M. Alard;

2e prix, Mlle Castellan et M. Weingaertner, élèves du même professeur. 1er accessit, MM. Colonne, élève de M. Sauzay; Willaume, élève de M. Massart; Levy, élève de M. Alard; 2e accessit, M. Lelong, élève de M. Sauzay, et M. Aubery, élève de M. Alard; 3e accessit, M. Muratet, élève de M. Dancla.

Le concours pour les instruments à vent a duré deux séances, dont voici les résultats.

Flûte. — Professeur M. Dorus. — 1er prix, M. Taffanel; 2e prix, M. Genin. 1er accessit, M. Hitzmam; 2e accessit, M. Stenosse.

Hautbois. — Professeur M. Verroust. — 1er prix, à l'unanimité, M. Lalliet; 2e prix, à l'unanimité, M. Fourcade. 1er accessit, M. Magnien; 2e accessit, à l'unanimité, M. Raine.

Clarinette. — Professeur M. Klosé. — 1er prix, M. Mayeur; 2e prix, M. Bleger. 1er accessit, M. Reynaud; 2e accessit, M. Fichu; 3e accessit, M. Hernandez.

Basson. — Professeur M. Cokken. — 1er prix, M. Vasseur. 1er accessit, M. Camus.

Cor. — Professeur M. Gallay. — 1er prix, à l'unanimité, M. Ghilain; 2e prix, à l'unanimité, M. Garique.

Cor à piston. — Professeur M. Meifred. — 1er prix, M. Brunet; 2e prix, M. Pignant, à l'unanimité tous les deux.

Trompette. — Professeur M. Dauverné. — 2e prix, à l'unanimité, M. Mignot. 1er accessit, M. Losse.

Trombone. — Professeur M. Dieppo. — 1er prix de

trombone à coulisses, M. Villebichot; 2e prix, M. Lautier. 1er accessit, M. Roger. 1er prix de trombone à pistons, M. Sallis; 2e prix, M. Noël. 1er accessit, M. Hermann; 2e accessit, à l'unanimité, M. Reboul.

Cornet à pistons. — Professeur M. Forestier. — 1er prix, M. Jandot; 2e prix, M. Bourdeau. 1er accessit, M. Bealtas.

Saxophone. — Professeur M. Adolphe Sax. — 1er prix, MM. Elfrique et Burrus ; 2e prix, MM. Heid et Reveraud. 1er accessit, MM. Berteau et Cerami; 2e accessit, M. Massat; 3e accessit, M. Pourchez.

Sax-horn. — Professeur M. Arban. — 1er prix, à l'unanimité, M. Neuberth; 2e prix, M. Dimier. 1er accessit, M. Flahaut; 2e accessit, M. Vautrin; 3e accessit, MM. Voituret et Adam.

Le lendemain du dernier concours, le 4 août, a eu lieu la distribution des prix remportés par les différents élèves du Conservatoire. La séance était présidée par le secrétaire général du ministère d'État, M. Jules Pelletier, qui a prononcé le discours qu'on va lire.

« Messieurs,

« Nous voici arrivés à la fin d'une année de travaux dont les concours ont montré le bon emploi, et nous allons dans peu d'instants vous distribuer les récompenses que vous avez méritées. Délégué par S. Exc. le ministre d'État pour présider à cette séance, je me réjouis de la mission qui me ramène à côté de votre

illustre et cher directeur, au milieu de grands artistes et de professeurs célèbres. Mais, avant de vous remettre ces récompenses, je voudrais, en quelques mots rapides, et sans trop retarder les satisfactions de cette journée, vous faire part des réflexions qu'elle m'inspire. Pour beaucoup d'entre vous, pour tous ceux qui ont terminé le cours de leurs études, elle est bien solennelle et doit compter dans leur existence; elle marque en effet la limite qui sépare le temps de la préparation de celui de la lutte. Ce soir ils ne seront plus des élèves, ils seront des artistes. Désormais livrés à eux-mêmes, ayant vu s'écouler déjà les années heureuses et insouciantes, ils iront affronter ce long combat de la vie, où l'on ne triomphe qu'en déployant autant de persévérance que d'élan, autant de résignation que de courage.

« Au moment où des camarades, des amis vont dire adieu à cette paisible enceinte, et échanger l'inoffensive émulation de l'école contre les périlleuses rivalités du monde, n'est-il pas bon de faire avec euxun retour sur le passé, de jeter un regard sur l'avenir, d'estimer leurs ressources, de prévoir leurs besoins, de les armer contre les dangers, contre les fatigues, contre les découragements qui les attendent? Ils ne doivent pas se le dissimuler, aucune de ces épreuves ne leur sera épargnée; car, dans aucune carrière, elles ne sont épargnées à personne. Ils auront à lutter contre leurs rivaux, contre les événements et contre

eux-mêmes. Mais cette perspective, si elle doit les garder de trop de présomption, ne doit pas leur inspirer trop de défiance. L'examen attentif de leurs forces, la comparaison des conditions actuelles avec les conditions anciennes du théâtre, doivent leur montrer qu'ils ont peu à craindre de leurs rivaux, et que, s'ils triomphent, ils n'auront rien à envier à leurs prédécesseurs.

« L'instruction qu'ils ont trouvée ici est un puissant instrument mis en leurs mains. Ils peuvent tout en espérer, s'ils s'exercent à le manier avec persistance et s'ils s'ingénient à lui demander tout ce qu'il peut rendre. C'est lorsqu'ils se trouveront en face de concurrents n'ayant pas ce fonds sérieux d'études qu'ils en apprécieront la valeur. Ils verront alors quelle supériorité donnent la connaissance de la tradition et l'observation des règles. Ils se convaincront que jamais le travail n'a pu gêner l'inspiration, la comprimer dans son essor ou l'arrêter dans son développement. Les plus grands artistes de notre temps, ceux chez qui la personnalité s'est montrée la plus accusée, l'originalité la plus vive, le talent le plus spontané, avaient passé par le Conservatoire et fait ce stage des études sérieuses. Avant d'inventer, ils avaient appris, beaucoup et longtemps appris.

« Soyez-en persuadés, messieurs, il faut commencer par l'assiduité, par le travail, par la peine, si l'on veut finir par le talent et par le succès. Dans l'art

comme dans la nature, toutes les routes qui montent sont ardues, et l'on n'atteint les hauteurs qu'à la sueur de son front. Ce sont les routes qui descendent qui sont faciles et séduisantes. Maintenez donc vos regards fixés vers le but que vous voulez atteindre, ne vous laissez décourager ni par les difficultés de l'étude ni par les anxiétés des premiers essais. Si vous êtes véritablement artistes, vous en triompherez. Plus favorisés même que ceux qui sont venus avant vous, vous trouverez des compensations qu'ils n'ont pas connues et des avantages qu'ils n'auraient pas osé espérer.

« J'ai entendu des esprits éminents regretter les anciennes conditions du théâtre, soutenir qu'elles étaient plus favorables au culte de l'art que les conditions actuelles. Je ne saurais partager leur avis. Jadis, nous disent-ils, le public était moins nombreux et plus éclairé que de nos jours. La foule n'allait guère à la comédie ; c'était un plaisir réservé aux oisifs et à quelques rares amateurs. Le public était donc presque toujours le même ; le répertoire n'était pas beaucoup plus varié. On connaissait aussi bien nos chefs-d'œuvre dans la salle que sur la scène. On savait les beautés d'un rôle, on en prévoyait les difficultés. On applaudissait l'artiste à outrance ou on le tançait vertement, car c'était le temps où le public savait encore applaudir et siffler. Pour plaire à ces esprits choisis que l'habitude rendait plus difficiles encore, les artistes, nous dit-on, faisaient des efforts que ne

peut plus exiger d'eux une foule inconnue et confuse, sans cesse renouvelée, qui a plus de curiosité que de goût, et que doit emporter le train aveugle qui l'a apportée la veille.

« C'est ainsi que s'expriment les enthousiastes du temps passé. Je ne crois pas qu'ils soient justes dans leurs regrets, et, si je compatis à leurs doléances, je ne saurais m'associer à leurs accusations. Le présent vaut bien le passé et notre temps vaut bien le leur.

« Si les conditions du théâtre sont changées, les règles de l'art ne le sont pas. Était-ce donc si profitable à l'art de débiter pour la millième fois le même air devant les mêmes personnes, élégantes et polies, j'en conviens, mais susceptibles à l'excès, exigeantes et absolues dans leurs idées et dans leur goût ?

« Ce goût même, que l'on nous prône, était-il toujours bien sûr et bien dégagé de toute mode ? Ces délicats ne tombaient-ils pas quelquefois dans l'excès et n'imposaient-ils pas la recherche ? Car, il ne faut pas s'y tromper, messieurs, autrefois, en fait de théâtre, c'était ce public restreint qui seul posait les règles et seul rendait les arrêts. Les artistes devaient s'y soumettre et, de gré ou non, s'y conformer ou disparaître. Je trouve qu'il est moins difficile et plus glorieux d'imposer son sentiment que de subir celui des autres, de dominer le public que de le flatter. Cette foule que l'on dédaigne est plus docile que les raffinés que l'on vante ; elle n'est ni moins compréhensive ni moins sensible.

Si elle n'a pas toutes les ténuités des esprits blasés, elle a toutes les délicatesses des cœurs naïfs, et si elle n'apprécie pas les beautés convenues, elle sait comprendre les beautés vraies.

« Est-ce vous, messieurs, qui lui reprocherez de se renouveler sans cesse et de se faire, pour tous les points du monde, la messagère de votre gloire? A côté de ses millions de voix éclatantes et jeunes, regretterez-vous la vieille Renommée aux cent bouches?

« Croyez-moi, messieurs, vous n'avez rien à regretter. Plus peut-être pour vous que pour tous ses autres enfants, la civilisation moderne s'est montrée généreuse et facile.

« La société d'autrefois, si avide des plaisirs de la scène, était bien sévère pour ceux qui les lui donnaient. Son orgueil se refusait à distinguer parmi les comédiens, et les confondait tous dans le même ostracisme. Notre société répartit plus justement ses disgrâces et ses faveurs, et n'a d'exclusion systématique pour personne. Si elle s'éloigne sans regrets de ceux qui les premiers s'écartent d'elle, elle sait récompenser partout le travail, honorer partout le talent, et respecter partout ceux qui se respectent eux-mêmes.

« Loin de nous perdre en des lamentations ingrates, félicitons-nous donc, messieurs, d'être de notre temps et de notre pays; d'appartenir à cette terre des nobles initiatives, à cette France impériale, agrandie et enviée, qui a des sympathies pour toutes les bonnes

causes, des dévouements pour toutes les idées généreuses, et que ses plus fiers rivaux ne peuvent qu'admirer quand ils veulent être justes, imiter quand ils veulent être grands. »

Le discours que nous avons mis sous les yeux de nos lecteurs a produit dans le public restreint qui s'occupe des choses de l'art un effet dont M. le secrétaire général du ministre d'État n'a point à se féliciter. On y a vu avec surprise le principe de la souveraineté du nombre qui règne dans la politique transporté dans le domaine des beaux-arts, et la bonne volonté d'appliquer le suffrage universel au jugement des œuvres de l'esprit humain. Il est douteux cependant que le succès matériel des entreprises théâtrales, que la popularité dont jouissent certaines ébauches de la pensée puissent être considérés comme les signes d'une époque d'élection pour l'art. Si les doctrines émises par M. Pelletier étaient fondées, il s'ensuivrait que le théâtre des Bouffes-Parisiens, que protégent les puissances du jour et que fréquente la belle jeunesse, serait la gloire du temps où nous avons le bonheur de vivre. Si satisfait qu'on soit de notre époque, je ne pense pas qu'on puisse pousser l'émerveillement jusque-là. La vérité est que notre temps est particulièrement remarquable par une sorte de confusion qui se fait dans les propriétés originelles des choses, des langues et des styles. On dirait que l'art des nuances,

expression savante des variétés de la nature, qui s'est formée lentement sous la tutelle des minorités aristocratiques, tend à disparaître pour faire place à je ne sais quel goût cosmopolite, à un parlage universel dépourvu d'accent et de distinction, instrument émancipateur de la démocratie, et, comme tel, apprécié du philosophe et de l'homme d'État. Mais le poëte, mais l'artiste et le critique qui se complaisent dans les nuances infinies de l'âme, dans les manifestations diverses de l'imagination, peuvent-ils voir sans tristesse l'altération de plus en plus grande des genres et des génies, et l'avénement de je ne sais quel pathos qui va se formant sous la pression des majorités triomphantes?

— La réouverture des classes du Conservatoire s'est faite le 8 octobre.

— M. Faure, de l'Opéra-Comique, ayant donné, dans le mois d'avril, sa démission de professeur de chant au Conservatoire, M. Paulin Lespinasse, qui a été longtemps à l'Opéra, a été nommé à sa place.

— M. Mocker, le charmant comédien et chanteur de l'Opéra-Comique, a été nommé professeur au Conservatoire, à la place de Moreau-Sainti, décédé.

Les musiques militaires.

L'organisation des musiques de l'armée française a subi, dans le cours de cette année, une altération

que les amis de l'art ne peuvent que déplorer. Le *Moniteur universel* du 30 mars contient le décret suivant :

NAPOLÉON,

Par la grâce de Dieu et la volonté nationale, Empereur des Français,

A tous présents et à venir, salut :

Vu le décret du 16 août 1854 et la décision impériale du 5 mars 1855 ;

Considérant que, si l'organisation actuelle des musiques militaires a donné d'excellents résultats, elle a, d'un autre côté, l'inconvénient de distraire des rangs un trop grand nombre d'hommes;

Voulant concilier tous les intérêts;

Sur le rapport de notre ministre secrétaire d'État au département de la guerre,

Avons décrété et décrétons ce qui suit :

Art. 1er. La section de musique de chaque régiment sera désormais composée comme il suit :

	Troupes à pied.	Troupes à cheval.
Chef de musique................	1	1
Sous-chef de musique..........	1	1
Musiciens de 1re classe.........	5	4
Musiciens de 2e classe..........	8	6
Musiciens de 3e classe..........	10	8
Musiciens de 4e classe..........	15	7
	40	27

Art. 2. Les musiciens de 4e classe auront droit aux prestations en deniers et en nature, ainsi qu'aux récompenses et rémunérations de services, attribuées aux soldats.

Ils seront choisis parmi les élèves musiciens actuels, lesquels sont supprimés.

Art. 3. Les réductions qui résultent du présent décret s'opéreront par voie d'extinction.

Art. 4. La composition instrumentale est modifiée comme il suit :

MUSIQUE DE TROUPE A PIED.

Flûtes	2
Petites clarinettes	2
Grandes clarinettes	4
Hautbois	2
Saxophones sopranos	2
Saxophones altos	2
Saxophones ténors	2
Saxophones barytons	2
Cornets à pistons	2
Trompettes à cylindres	2
Trombones	3
Sax-horns *si bémol* contraltos	2
Saxotrombas altos *mi bémol*	3
Sax-horns barytons *si bémol*	2
Sax-horns basses *si bémol* à 4 cylindres	3
Sax-horn contre-basse *mi bémol*	1
Sax-horn contre-basse grave *si bémol*	1
Caisse claire ou roulante	1
Grosse caisse	1
Cymbales (paire de)	1
	40

MUSIQUE DE TROUPE A CHEVAL.

Petit sax-horn aigu *si bémol*	1
Petit sax-horn soprano *mi bémol*	1
Sax-horns contraltos *si bémol*	4
Sax-horn alto *la bémol*	1
Saxotrombas altos *mi bémol*	3
Saxotrombas barytons *si bémol*	2
Sax-horns basses *si bémol* à 4 cylindres	4
Sax-horn contre-basse *mi bémol*	1
Sax-horn contre-basse grave *si bémol*	1
Cornets à pistons	2
Trompettes à cylindres	4
Trombones	3
	27

Art. 5. Les musiques des régiments de gendarmerie et des guides de la garde impériale et celle de la garde de Paris conserveront, à titre exceptionnel, leur constitution actuelle, sous le rapport du personnel et de la composition instrumentale. Seulement, les élèves musiciens y seront commissionnés musiciens de 4e classe.

Art. 6. Le diapason normal est obligatoire pour toutes les musiques militaires.

Art. 7. Toutes dispositions contraires au présent décret sont et demeurent abrogées.

Fait au palais des Tuileries, le 26 mars 1860.

NAPOLÉON.

Par l'Empereur :

Le maréchal de France, ministre secrétaire d'État au département de la guerre,

RANDON.

Écoles communales de la ville de Paris, enseignement populaire de la musique.

Indépendamment du Conservatoire de musique et de déclamation destiné à former des artistes, indépendamment de l'école de musique religieuse dirigée par M. Niedermeyer, il existe à Paris un grand nombre d'écoles communales où l'on enseigne gratuitement les éléments de la lecture musicale. Les écoles communales de la ville de Paris se divisent en deux grandes sections. La première section, sur la rive droite de la Seine, dirigée par M. Pasdeloup, se compose de cent quarante-neuf cours, faits par trente-trois professeurs, ayant chacun des groupes de cinq à six écoles, et un inspecteur, M. Hubert. La deuxième section, sur la rive gauche, est dirigée par M. Bazin. Elle se compose de soixante-deux cours, faits par douze professeurs, et un inspecteur, M. Foulon.

Telle est l'organisation de l'enseignement musical et populaire de la ville de Paris, connu sous le nom de l'*Orphéon*, que lui a donné Wilhem, le vrai fondateur de l'enseignement populaire de la musique en France.

Procès de M. Adolphe Sax. — Prolongation de son privilége.

M. Adolphe Sax est le créateur de toute une grande famille d'instruments en cuivre, qui, depuis une

vingtaine d'années, sont employés dans les orchestres et dans les musiques militaires. Le mérite des inventions de M. Adolphe Sax peut être, au point de vue de l'art pur, fort discutable, et nous essayerons un jour d'en apprécier les résultats. Mais en ce qui regarde l'originalité et la propriété de l'inventeur, qui a été le sujet d'un long débat devant les tribunaux, nous n'avons qu'à nous soumettre au jugement définitif de la justice. C'est pourquoi nous avons pensé que les pièces et les considérants de ce long procès qui intéresse l'art musical, devaient être recueillis par l'histoire.

Corps législatif (SESSION 1860).

Annexe au procès-verbal de la séance du 26 juin 1860.

PROJET DE LOI

Relatif à la prolongation de durée de deux brevets accordés en 1845 *et* 1846 *au sieur Sax, fabricant d'instruments de musique,*

PRÉCÉDÉ

Du décret de présentation et de l'exposé des motifs, transmis sur les ordres de l'Empereur, par le ministre d'État, au président du Corps législatif.

NAPOLÉON,

Par la grâce de Dieu et la volonté nationale, Empereur des Français,

A tous présents et à venir, salut ;

Avons décrété et décrétons ce qui suit :

Art. 1er. — Sera envoyé au Corps législatif, par notre ministre d'État, le projet de loi délibéré en conseil d'État, et relatif à la prolongation de deux brevets accordés, en 1845 et 1846, au sieur Sax, fabricant d'instruments de musique.

Art. 2. — MM. Le Play et le comte Dubois, conseillers d'État, sont chargés de soutenir la discussion de ce projet de loi devant le Corps législatif et le Sénat.

Art. 3. — Notre ministre d'État est chargé de l'exécution du présent décret.

Fait au palais de Fontainebleau, le 26 juin 1860.

Signé : NAPOLÉON.

Par l'Empereur :
Le ministre d'État,
Signé : Achille FOULD.

Pour ampliation :
Le conseiller d'État,
secrétaire général,
Signé : J. PELLETIER.

EXPOSÉ DES MOTIFS

D'un projet de loi relatif à la prolongation de durée de deux brevets d'invention, accordés en 1845 *et* 1846 *au sieur Sax, fabricant d'instruments de musique.*

Messieurs,

Le premier brevet délivré à M. Sax, le 13 octobre 1845, a pour objet une famille d'instruments en

cuivre, que l'inventeur a désignée sous le nom collectif de *Saxotrombas*. Elle appartient, comme les trombones, les ophicléïdes, etc., à la classe d'instruments à vent dans laquelle les lèvres font fonction d'anche. Elle offre, lorsqu'on la compare aux instruments antérieurement connus, des caractères de nouveauté et de perfectionnement qui, depuis quatorze ans, sont sans cesse contestés par les contrefacteurs, sans cesse confirmés par les tribunaux et par toutes les autorités qui ont eu à se prononcer dans ces longs débats.

Le deuxième brevet, délivré le 21 mars 1846, a pour objet une autre famille d'instruments en cuivre nommés *Saxophones*. Ceux-ci offrent la combinaison de l'embouchure à anche simple, et d'un tube à clefs de construction spéciale. Personne n'en a contesté la nouveauté; mais l'inventeur n'a évité cet écueil que pour donner contre un autre. Pendant longtemps, il n'a trouvé que quelques artistes capables de faire usage de ces instruments : cet usage a commencé seulement à se répandre dans ces dernières années, depuis que M. Sax a formé des élèves dans une classe spéciale, instituée au Conservatoire impérial de musique.

La loi du 5 juillet 1844, concernant les brevets d'invention, est fort laconique en ce qui concerne les prolongations : elle se borne à déclarer dans son article 15, que la durée des brevets ne pourra être prolongée que par une loi.

Toutes les autorités qui ont eu à se prononcer au sujet de la seconde application[1] qu'il s'agit de faire de cet article, reconnaissent que les prolongations de brevet ne doivent être accordées qu'à titre exceptionnel, et seulement lorsque les deux conditions suivantes se trouvent réunies : en premier lieu, lorsque l'inventeur a introduit une amélioration considérable dans un art ou dans une industrie; en second lieu, lorsque des circonstances de force majeure n'ont pas permis au breveté de tirer profit de son invention.

Mais, s'il y a eu accord sur le principe, il s'est produit une divergence sur l'opportunité de l'application.

Le comité consultatif des arts et manufactures, craignant l'abus qu'on pourrait faire des prolongations de brevet, et se fondant sur une doctrine générale plutôt que sur les circonstances spéciales à M. Sax, a émis l'avis qu'il n'y avait pas lieu de lui accorder cette faveur.

Le conseil d'État', convaincu que l'intervention obligée du pouvoir législatif donne toute garantie contre le retour de ces abus, écartant, en conséquence, les préoccupations systématiques, pour étudier l'affaire en elle-même, a constaté, comme l'a

1. La première application a été faite, par la loi du 18 juin 1856, au brevet de M. Boucherie, relatif au procédé de conservation et de coloration des bois.

fait M. le ministre du commerce, que toutes les conditions qui peuvent attirer sur la réclamation de M. Sax la bienveillance de l'autorité se trouvent ici réunies.

En ce qui concerne l'appréciation des services éminents rendus par M. Sax à l'art et à l'industrie, il suffira de rappeler le jugement porté par de hautes autorités dans quatre circonstances solennelles.

En 1845, au moment même où M. Sax portait sa première invention à la connaissance du public, une commission d'artistes et de savants, instituée par M. le ministre de la guerre, déclara que les instruments de M. Sax étaient supérieurs à ceux qu'on avait employés jusque-là; sur sa proposition, ces instruments furent introduits dans la composition des musiques militaires, où l'on constata, dès lors, un progrès considérable.

En 1849, le jury de l'exposition des produits de l'industrie nationale attribua à M. Sax la seule récompense de premier rang qui fut décernée pour la fabrication des instruments en cuivre; en outre, sur sa proposition, le chef de l'État accorda à M. Sax la décoration de la Légion d'honneur.

En 1851, le jury international de l'exposition universelle de Londres réserva également pour M. Sax la seule récompense de premier rang qui fut attribuée à cette même spécialité.

Enfin, en 1855, le jury international de l'exposition universelle de Paris accusa encore mieux la supériorité de M. Sax sur tous ses concurrents indigènes et étrangers : il lui donna la récompense de premier rang, tandis qu'il n'attribua que la récompense de troisième rang à ceux de ses concurrents qu'il distingua le plus.

M. Sax, en transformant les orchestres d'harmonie, n'a pas seulement contribué au progrès de l'art, il a, en outre, donné une grande impulsion aux industries qui ont pour objet la fabrication des nouveaux instruments.

En 1843, à l'époque où M. Sax venait s'établir à Paris, les fabriques françaises produisaient sur une petite échelle des instruments défectueux qui n'avaient guère de débouchés au dehors. La France devait même demander les instruments de choix aux fabriques de la Bavière, de la Bohême et de l'Autriche. Grâce aux travaux de M. Sax, la situation relative de la France et des pays étrangers est complétement changée. Les fabriques françaises emploient un nombre quadruple d'ouvriers ; elles livrent les instruments de cuivre à tous les peuples qui n'ont pas de fabriques indigènes ; elles commencent même à fournir les instruments de choix à l'Angleterre et aux États allemands.

En ce qui concerne les circonstances de force majeure qui, jusqu'à ces derniers temps, rendaient ces

inventions stériles pour leur auteur, on peut se borner à signaler les procès en déchéance et en contrefaçon que celui-ci soutient depuis quatorze ans, et qui sont en quelque sorte devenus classiques pour les personnes adonnées à l'étude de ce genre de contestations. M. Sax n'a pas eu seulement à lutter contre chacun de ses contrefacteurs; il s'est trouvé en présence d'une véritable coalition, qui n'a d'abord que trop réussi à absorber son temps et à épuiser ses ressources, et c'est ainsi que M. Sax a dû subir momentanément la plus pénible épreuve qui puisse frapper un commerçant.

Il est notoire que pendant cette longue lutte, les bénéfices dus à la production des nouveaux instruments ont été presque exclusivement recueillis par les contrefacteurs. Depuis deux ans seulement, grâce à la justice tardivement rendue par les tribunaux, M. Sax commence à recouvrer une partie de ces bénéfices dans les dommages et intérêts payés par les principaux contrefacteurs. C'est aussi seulement depuis cette époque que les licences libéralement accordées à tous ceux qui désirent exploiter le seul brevet productif, donnent enfin à l'inventeur une légitime rémunération. En résumé, sur les quinze années composant la durée ordinaire des brevets, treize années n'ont produit pour M. Sax que des souffrances morales et des désastres financiers.

Le conseil d'État s'est assuré qu'une prolongation

de cinq ans, accordée aux brevets de M. Sax, ne léserait aucun intérêt. Le droit modéré prélevé par l'inventeur sur les fabriques françaises augmente peu le prix des produits et n'en restreint pas l'exportation dans les pays étrangers. Les principaux facteurs d'instruments ont même déclaré, par écrit, qu'ils verraient avec satisfaction que ce dédommagement fût donné à leur confrère; ce témoignage de sympathie honore également M. Sax et ses anciens rivaux.

Par ces motifs, le conseil d'État vous propose de sanctionner le projet de loi dont la teneur suit.

Signé à la minute :

F. LE PLAY,
Conseiller d'État, rapporteur;

Comte DUBOIS, *conseiller d'État,*

Certifié conforme :

Le conseiller d'État, secrétaire général
du conseil d'État,

Signé : F. BOILAY.

PROJET DE LOI

Relatif à la prolongation de durée de deux brevets accordés, en 1845 *et* 1846, *au sieur Sax, fabricant d'instruments de musique.*

Article unique. — La durée des brevets d'invention délivrés au sieur Antoine-Joseph Sax, dit Adolphe Sax,

les 13 octobre 1845 et 21 mars 1846, le premier pour le saxotromba, le second pour le saxophone, est prolongée de cinq ans, moyennant le payement de la taxe annuelle fixée par l'article 4 de la loi du 5 juillet 1844.

Ce projet de loi a été délibéré et adopté par le conseil d'État dans sa séance du 21 juin 1860.

Le président du Conseil d'État,
Signé : J. Baroche.

Le conseiller d'État, secrétaire général du conseil d'État,
Signé : F. Boilay.

Annexe au procès-verbal de la séance du 13 juillet 1860.

RAPPORT

Fait au nom de la commission[1] *chargée d'examiner le projet de loi relatif à la prolongation de durée de deux brevets accordés en* 1845 *et* 1846 *au sieur Sax, fabricant d'instruments de musique,*

PAR M. NOGENT-SAINT-LAURENS,

Député au Corps législatif.

Messieurs,

M. Adolphe Sax a pris, le 13 octobre 1845, un brevet relatif à une famille d'instruments en cuivre

1. Cette commission est composée de MM. Creuzet, *président;* Josseau, *secrétaire;* Aymé, du Miral, Nogent-Saint-Laurens, Geoffroy de Villeneuve, Véron.

Les conseillers d'État, commissaires du gouvernement, chargés

désignés sous la dénomination générale de saxotromba. Ce brevet expire le 13 octobre 1860.

M. Sax a pris, en outre, à la date du 21 mars 1846, un brevet pour une autre famille d'instruments appelés *saxophones*. Ce brevet doit s'éteindre en juin 1861.

Le conseil d'État a été saisi par M. Sax d'une demande en prolongation de ces deux brevets.

Il invoque à l'appui l'utilité de son invention, la privation du bénéfice de ses brevets par suite de circonstances graves, exceptionnelles et malheureuses.

Le conseil d'État a admis la réclamation de Sax, et il a, en conséquence, formulé son adhésion dans un projet de loi qui vous propose de prolonger de cinq ans la durée des brevets des 13 octobre 1845 et 21 mars 1846.

Ce projet a été soumis à l'appréciation de votre commission, et nous venons vous rendre compte de l'examen auquel elle s'est livrée.

Tout d'abord, et en même temps que le projet de loi nous arrivait, nous avons constaté, comme chacun de vous a pu le faire, une résistance très-vive qui s'est formulée dans deux notes portant la signature de M. Besson, fabricant d'instruments de musique. Il n'y avait là qu'un intérêt privé, et le Corps législatif ne

de soutenir la discussion du projet de loi, sont : MM. Le Play et le comte Dubois.

s'arrête pas ordinairement aux questions de ce genre; mais, comme la loi proposée est aussi une loi qui affecte principalement l'intérêt privé, il a paru juste à votre commission de ne pas omettre ces notes.

Notre examen s'est porté d'abord sur la demande de M. Sax prise en elle-même, sur la question générale et sur les questions spéciales qu'elle pouvait soulever.

La législation des brevets a suscité bien des systèmes et des théories. Le droit privatif résultant des brevets a été parfois contesté par certains esprits partisans exclusifs du domaine public. Nous n'avions pas à remonter vers ces théories qui sont autour de la loi de 1844, et qui se sont renouvelées à propos du projet modificatif de la loi de 1844 qui vous a été présenté l'année dernière.

Notre point de départ naturel et nécessaire était la loi de 1844, celle qui nous régit et qui est applicable à la demande formée par M. Sax.

La loi de 1844, en organisant le brevet, a voulu donner à l'inventeur les premiers avantages résultant de son œuvre; elle a voulu ajouter à sa renommée, aux récompenses honorifiques qu'il peut recueillir, un profit matériel résultant de la pratique de l'invention elle-même.

La loi de 1844, en limitant la durée du brevet, a voulu réserver les droits du domaine public et de l'intérêt général. Une invention vraiment utile ne peut

pas demeurer éternellement sous les restrictions d'un monopole, qui empêche qu'elle soit répandue et qu'elle produise dans le monde tout le bien qu'elle doit y faire.

Cette combinaison semble équitable.

Toutefois, en proclamant ce principe général que le brevet prendrait fin par l'expiration du temps pour lequel il avait été accordé, la loi de 1844 a permis exceptionnellement la prolongation du brevet.

L'article 15 de cette loi est ainsi conçu : « La durée des brevets ne pourra être prolongée que par une loi. »

Ainsi la loi nous donne le pouvoir de prolonger un brevet.

Votre commission a été unanime pour reconnaître que les cas de prolongation doivent être fort rares; elle a reconnu que des motifs graves, sérieux et exceptionnels, pouvaient seuls déterminer la mesure exceptionnelle de la prolongation.

Du reste, il serait impossible d'accuser le pouvoir législatif d'avoir fait abus de l'article 15 de la loi de 1844. Nous ne connaissons en fait de précédents que celui relatif à la prolongation des brevets du docteur Boucherie, qui a inventé un système de coloration et de conservation des bois. Si les brevets Sax sont prolongés, cela fera deux prolongations depuis la loi de 1844, c'est-à-dire en seize années. Il paraît difficile

que l'on puisse user avec une plus grande réserve de l'article 15 de la loi de 1844.

Un membre de la commission a fait observer qu'il était fâcheux que le Corps législatif fût saisi d'une question qui n'engageait que des intérêts privés et qui était au-dessous des questions ordinairement soumises à nos appréciations. Il a été répondu que cette critique s'adressait plutôt à l'article 15 de la loi de 1844 qu'à la question elle-même. En effet, tant que l'article 15 subsistera, il ne pourra dégager autre chose que des questions touchant principalement à l'intérêt privé. Il faut ou l'abroger ou le subir.

La loi n'a pas dit expressément quels seraient les cas dans lesquels on pourrait prolonger un brevet. Cette désignation était impossible, car les prolongations de brevet sont surtout des questions se rattachant à des faits que nul ne peut prévoir ; elles dépendent des circonstances personnelles au breveté. Il a fallu dès lors confier ces appréciations au pouvoir discrétionnaire des assemblées législatives.

Toutefois, les esprits se sont fixés sur les conditions nécessaires à la prolongation d'un brevet. La question a été profondément discutée et vivement éclairée à l'occasion des brevets du docteur Boucherie. Il existe une doctrine à cet égard et la voici :

Pour qu'il y ait lieu de prolonger un brevet, il faut deux conditions : 1° une invention sérieuse, une amélioration véritable apportée dans un art ou une indus-

trie; 2° un inventeur malheureux qui, par des circonstances exceptionnelles et de force majeure, n'ait pas pu tirer profit de son invention.

Il reste maintenant à examiner si M. Sax remplit les deux conditions ainsi posées :

L'invention est-elle sérieuse, a-t-elle apporté une amélioration véritable dans un art ou dans une industrie?

Le premier document communiqué par M. Sax est un rapport fait au ministre de la guerre en 1845, par une commission nommée pour la réorganisation des musiques militaires.

Cette commission était composée de MM. Savart, colonel du génie, Adam, Séguier, Halévy, Spontini, Gudin et Riban, colonels, Carafa, Aubert et Onslow; elle était présidée par le général de Rumigny, et avait pour secrétaire M. Georges Kastner. De solennelles épreuves eurent lieu au champ de Mars. Après ces épreuves, la commission déclara adopter à l'unanimité l'avis de M. Spontini, qui est ainsi formulé : *On réaliserait une musique magnifique et supérieure à toutes celles qui existent en Autriche, en Prusse, en Russie et dans les autres pays de l'Europe, notamment par l'adoption et l'introduction des instruments de M. Sax, que ces différentes nations ne possèdent pas encore dans leurs armées.*

Plus bas on lit les passages suivants :

« Restent les instruments nouveaux présentés par M. Adolphe Sax, dont la belle sonorité, la puissance,

la portée, l'étendue, la justesse, l'égalité, la simplicité du mécanisme et la facilité d'embouchure et de doigté ont déterminé l'adoption.

« La commission a reconnu que l'instrument appelé *saxophone* possède un charme et une puissance vraiment incomparables; qu'il se prête aux nuances les plus douces comme aux effets les plus grandioses; qu'il offre, en un mot, d'immenses ressources, et qu'on peut l'employer avec un égal avantage, soit pour les solos, soit pour les ensembles.

« Quant à la *saxotromba*, elle a été jugée avoir une sonorité aussi forte que belle, participant à la fois du bugle et de la trompette, avec cette différence toutefois que le timbre en est moins voilé que celui du bugle et moins strident que celui de la trompette; elle a donc un caractère spécial et doit à ce titre occuper une place importante dans les musiques militaires.

« Ces instruments étant d'une invention toute récente, la France serait le seul pays qui en compterait dans ses musiques. »

Après la rédaction de ce document, émané d'hommes compétents et indépendants, les instruments de M. Sax furent adoptés dans les musiques militaires.

Une décision ministérielle du 19 août 1845 détermine, en effet, la composition instrumentale des musiques d'infanterie et de cavalerie. On trouve dans la

nomenclature officielle des instruments les *saxophones* et les *saxotrombas*. Les saxophones, jugés dès cette époque, y étaient inscrits pour l'avenir; car ces instruments, absolument nouveaux et sans analogie dans le passé, n'étaient encore joués par personne.

L'effet de cette décision fut interrompu en 1848. Deux décisions ministérielles des 21 mars et 18 mai 1848 décidèrent que *plusieurs instruments avaient été désignés à tort sous le nom du fabricant qui les avait confectionnés, et qu'il fallait leur rendre la dénomination générique qu'ils n'auraient jamais dû perdre.*

Ces décisions portèrent un coup terrible à la fortune de M. Sax; mais, pour les hommes compétents, elles n'ébranlèrent pas l'importance et le mérite de ses inventions.

Un an après, à l'exposition nationale de 1849, M. Sax obtint la médaille d'or et fut décoré.

A l'exposition de Londres, en 1851, le jury lui décerna la seule médaille affectée à cette spécialité entre tous les concurrents de toutes les nations.

Il est utile de citer le passage suivant extrait du rapport du jury international : « Parmi les inventeurs d'instruments de musique, la plus haute distinction est due au mérite de M. Sax, qu'on le considère soit sous le rapport de la variété et de l'excel-

lence, soit sous celui de l'utilité de ses inventions.

« La création de la classe entière des *saxhorns* et des *saxotrombas* a produit les résultats les plus satisfaisants et une révolution complète dans la musique militaire, sur le théâtre et dans les concerts. Cette vaste échelle instrumentale offre d'importants avantages jusque dans les extrêmes limites, à l'aigu comme au grave.

« M. Sax a aussi créé la classe des *saxophones*, instruments de cuivre avec un bec à anche simple, dans le genre de celui de la clarinette. L'effet de ces nouveaux instruments est d'un charme égal à l'originalité de leurs sons, et ils portent au plus haut degré de perfection la voix expressive, etc., etc. »

Voilà ce que disaient en 1851 les hommes les plus compétents de l'Europe.

Le jury de l'exposition universelle de 1855 n'a fait que confirmer ces hautes approbations. Il a décerné à M. Sax la grande médaille d'honneur, la récompense de premier rang, et n'a attribué qu'une récompense de troisième rang à ses nombreux concurrents, sans aucun doute pour tracer une distance caractéristique et proclamer davantage la supériorité de Sax.

Plusieurs lettres ont été produites lors des procès de M. Sax. Ce sont des opinions individuelles qui ont leur importance, et qu'il est utile de rapprocher des

avis collectifs des différents jurys. En conséquence, nous allons transcrire quelques passages de ces lettres :

« En proclamant le succès de M. Ad. Sax, en faisant l'éloge de ses découvertes précieuses, de ses ingénieux perfectionnements relatifs aux instruments à souffle, en le remerciant des services de la plus haute importance qu'il a rendus à l'art, aux musiciens, aux orchestres des concerts, des théâtres, et des régiments d'infanterie et de cavalerie, je n'ai fait que rendre justice à M. Sax, etc., etc.

« CASTIL-BLAZE.

« 6 juin 1849. »

« *Au chancelier de l'Ambassade belge.*

« M. Sax n'est pas seulement facteur d'instruments, il est, en outre, musicien exécutant très-distingué ; ses connaissances théoriques, résultat d'une étude consciencieuse jointe à une longue pratique de son art, lui ont permis de réaliser les perfectionnements et les inventions qui lui ont fait une si grande réputation.... Je me bornerai à mentionner sa clarinette basse (M. Sax a fait d'autres inventions que celles énumérées au projet ; il a pris plusieurs autres brevets qui sont tombés dans le domaine public, et dont la musique profite aujourd'hui), instrument défec-

tueux jadis, aujourd'hui d'une perfection achevée; ses saxophones, comprenant une famille de six individus, de l'aigu au grave, dont la sonorité magnifique et particulière sera d'un précieux secours, etc...; ses saxhorns et ses saxotrombas, éclatantes fanfares de cuivre, également divisées en famille, instruments d'une grande justesse, d'un beau timbre, d'une grande plénitude et puissance de son.

« Si quelqu'un a su mériter l'appui et les encouragements dus aux artistes consciencieux, c'est assurément l'auteur de *tant de belles créations* par les services signalés que, dans sa spécialité, il a rendus à l'art musical..., etc.

« MEYERBEER. »

J'aurais pu multiplier mes citations, mais je m'arrête au nom de Meyerbeer ; je me borne à ajouter que MM. Adam, Berlioz, Niedermeyer, Ambroise Thomas ont exprimé une opinion semblable à celle de l'illustre maître.

Ainsi les jurys les plus éclairés de l'Europe, les musiciens les plus renommés sont les partisans des inventions de M. Sax. C'est un fait acquis et dont chacun peut déjà tirer les conséquences.

Vers la fin de 1852, les instruments de Sax avaient été rétablis dans l'armée. Il fut chargé de l'organisation de la musique des guides. On sait les succès éclatants obtenus par cette musique vraiment supérieure.

En 1854, le système Sax fut appliqué aux régiments de la garde impériale.

Nous avons vu la série des appréciations scientifiques et artistiques, nous allons jeter un regard rapide sur les appréciations judiciaires.

Il eût été miraculeux qu'une invention aussi grande échappât aux agressions de la contrefaçon.

Dès 1846, Sax fut attaqué avec une énergie et un ensemble exceptionnels. En 1848, malgré une expertise favorable, un jugement du tribunal de la Seine, confirmé par arrêt, prononça la déchéance de ses brevets. Cet arrêt fut cassé, et le 28 juin 1854, un arrêt de Rouen, rendu en audience solennelle, restitua aux brevets Sax leur mérite et leur valeur.

Cet arrêt est le point de départ d'une jurisprudence qui n'a plus varié depuis. Il y a plus, le saxophone n'a plus été contrefait ni contesté. La contrefaçon s'est exclusivement dirigée vers le saxotromba, et celui-ci, pendant six années consécutives, n'a plus subi aucun échec judiciaire. Les adversaires actuels de Sax, à propos du saxotromba, reconnaissent l'importance et la nouveauté du saxophone.

Après ces documents officiels émanés des divers jurys, après ces opinions de nos grands musiciens, après les nombreux documents judiciaires dont la permanence a doublé l'autorité, il semble que l'im-

portance et le mérite de l'invention du saxotromba ne peuvent être sérieusement contestés.

Il n'en est pourtant pas ainsi : un membre de la commission a fait observer que le saxotromba ne lui paraissait pas une invention suffisante pour motiver une prolongation de brevet. Cet instrument se fait remarquer surtout par la situation du pavillon en l'air et par le parallélisme des pistons. Or, M. Sax ne peut revendiquer ces modifications principales. Il paraît résulter de divers documents qu'il existe des antériorités, et que toutes les dispositions du saxotromba étaient connues. Les termes généraux du brevet relatif à une disposition particulière de l'instrument laissent une étendue trop considérable au droit privatif de Sax, qui peut accuser de contrefaçon tous les instruments analogues au sien.

A ces observations il a été répondu par les observations suivantes : le saxotromba est précisément l'instrument qui a été soumis le plus spécialement à l'appréciation si importante des jurys et des hommes compétents, le saxophone ayant été peu pratiqué jusqu'à présent. Le saxotromba ne peut pas servir à la saisie et à la poursuite de tous les instruments analogues. S'il avait le tort de le faire, il serait facile de discerner son droit, car le saxotromba se distingue par deux caractères : il est l'invention d'une voix nouvelle, distincte de toutes les voix connues et produites par les instruments de cuivre. Cette voix résulte des

dimensions, de la forme géométrique du tube dans lequel s'accomplissent les vibrations de l'air qui produisent le son ou la voix.

Le saxotromba présente encore une disposition particulière, qui permet au musicien à cheval ou en marche d'appuyer l'instrument contre lui-même, de le placer à la portée des lèvres, ce qui détermine ainsi une immobilité de l'instrument et une sûreté d'intonation qui n'avaient jamais été obtenues.

L'instrument tenu de la main gauche reste ainsi appliqué au corps sans oscillations ; il est solidaire en quelque sorte avec le musicien, et la main droite entièrement libre sert à la pression et à la manœuvre des pistons. Les droits du saxotromba sont dans ces deux caractères principaux ; sous ce double rapport, il est un instrument nouveau, ainsi que l'ont proclamé les jurys d'exposition, les musiciens les plus éminents, les experts les plus capables, et notamment M. l'ingénieur Surville, en 1858, les magistrats les mieux autorisés.

Quant aux antériorités produites, on a fait remarquer qu'à cet égard il y avait chose jugée, puisque M. Besson avait perdu un procès récent en première instance et en appel, et cela malgré la production de ces antériorités. Il serait exceptionnel, téméraire peut-être, et certainement délicat, de contester l'œuvre de la justice. Quoi qu'il en soit, l'autorité de la chose jugée a semblé à votre commission une garantie suf-

fisante contre ces antériorités produites fort tard, et qui ne sont venues qu'après de nombreux procès qui ont eu un retentissement considérable et duré plus de quatorze ans.

M. Besson a fait observer que le dernier mot n'avait pas été dit par la justice, et que des procès existaient encore; la majorité de la commission a pensé qu'elle ne pouvait être arrêtée par cette observation. D'abord, les procès qui existent sont faits par M. Sax; c'est lui qui poursuit et demande la répression. Ensuite, une prolongation de brevet ne peut avoir aucune influence sur les procès futurs. La justice conserve entièrement le droit d'annuler les brevets, s'il venait à être reconnu, malgré les documents existants, et contrairement à toute vraisemblance, que les brevets sont sans valeur.

Un membre de la commission a proposé de faire une distinction, de prolonger le brevet relatif au saxophone et de refuser la prolongation au saxo-tromba. La majorité a repoussé cette distinction, par le motif que les deux brevets avaient un égal mérite.

Ainsi donc la majorité de la commission a pensé comme les jurys de 1851 et de 1855, comme tous les illustres musiciens de l'Europe, comme les experts, comme les magistrats, qu'il y avait dans ces brevets une invention considérable et digne de fixer l'attention du Corps législatif.

On s'est demandé cependant, tant nous avons agi

avec prudence et scrupule, si le mérite était assez grand pour déterminer une prolongation.

Quant au mérite musical, il n'est pas contestable. Sax a fait une heureuse révolution dans les musiques militaires. Il serait injuste de dire que cette amélioration n'est pas d'une utilité générale. Nous ne voulons faire aucune poésie, mais l'influence de la musique sur le moral des armées ne saurait être niée sérieusement.

Toutefois, le motif déterminant pour la commission n'est pas celui-ci. Il est autre; le voici : avant Sax, la fabrication des instruments de cuivre était très-médiocre et très-réduite en France. Nous allions chercher nos instruments à l'étranger, à Berlin, à Prague, en Bavière, à Munich. Aujourd'hui la fabrication a pris un développement considérable, et l'étranger vient en France. C'est à Paris qu'est la véritable fabrication; c'est là que s'est constitué un centre d'exportation très-considérable. Il y a là un service industriel rendu au pays, et qui a vivement frappé la majorité de la commission. En conséquence, elle a décidé que M. Sax avait accompli la première condition imposée à la prolongation d'un brevet, c'est-à-dire, qu'il avait introduit une amélioration considérable dans un art, et développé, presque créé une industrie spéciale en France.

La première condition étant accomplie, nous arrivons immédiatement à la seconde : *M. Sax est-il un*

inventeur malheureux qui, par des circonstances exceptionnelles et indépendantes de sa volonté, n'a pas pu tirer profit de ses inventions?...

M. Sax est pauvre; il a été ruiné par des procès injustes. C'est ce que proclame l'opinion publique. Toutefois, l'opinion publique peut s'égarer quelquefois ; voyons de près les faits.

Les brevets de M. Sax ont été attaqués dès leur origine. En mars 1846, la contrefaçon, dans sa poursuite ardente, s'est découragée vis-à-vis du saxophone, qu'elle avait d'abord contesté comme le saxotromba. En face d'une invention aussi radicale que celle du saxophone, la contrefaçon ne pouvait sérieusement produire aucune de ces analogies plus ou moins exactes que l'on appelle des antériorités, et qui sont le moyen usité pour soutenir les demandes en déchéance de brevets. On s'inclina donc devant le saxophone; mais les efforts concentrés redoublèrent contre le saxotromba.

Le mal fait à M. Sax par les procès est vraiment inouï. Outre les brevets de 1845 et de 1846 qui vous sont soumis, il avait pris en 1843 un autre brevet toujours relatif à la fabrication des instruments en cuivre. Ce brevet a été validé par la Cour de Rouen, le 23 juin 1854; mais les ennemis de Sax avaient réussi. Ce brevet, qu'il n'avait pu pratiquer utilement au milieu des procès, avait expiré lorsqu'il fut validé par la Cour de Rouen.

Il demande aujourd'hui qu'on lui évite un résultat aussi déplorable. Ce fait si regrettable de brevets expirés sans profit et sous les atteintes de la contrefaçon, a excité les émotions les plus sérieuses. A l'audience de la Cour impériale de Paris du 26 mai 1860, M. l'avocat général de Vallée disait dans des conclusions contraires à M. Besson, et à propos de la contrefaçon du saxotromba :

« J'ai bien envie d'ajouter qu'il est vraiment douloureux de voir à quelles épreuves a été soumise cette propriété de Sax. Ce n'est pas son éloge que je veux faire; cela ne conviendrait pas dans ma bouche. Je parle de son droit. Souverainement reconnu par tant d'arrêts, ce droit a été tellement contesté qu'il s'éteindra demain et qu'il n'aura pas vécu un instant libre et fructueux pour son auteur. Je suis dans l'hypothèse où Sax est légitimement breveté, où il n'est pas le charlatan dont parle Kretzchemann, où il est l'inventeur si souvent récompensé, dont l'invention a été consacrée par les arrêts de la justice.

« Cet homme a vu son droit privatif livré à toutes les attaques, à tous les combats; son champ a été envahi : d'heure en heure, d'année en année, les combattants se succèdent, les assaillants s'y remplacent; Besson est le dernier, mais le champ est épuisé. La propriété s'éteint à l'heure où je parle. Il y a là un grand abus de ce que les facteurs ont considéré jusqu'ici comme leur droit. Sax avait une propriété plus

recommandable peut-être encore que la propriété qui vient de nos pères, puisqu'elle est le résultat de nos efforts personnels et des travaux de notre esprit.

« Quelles que soient les conséquences de nos paroles, de ce qui s'est passé, je le dis et je souhaite que ces paroles soient entendues; certain que le droit privatif existe, que, s'il a été fait du bruit autour de cette invention, elle est au fond réelle, sérieuse, légitime, je verrais avec douleur, moi, magistrat, que ce droit fût anéanti entre les mains de celui qui l'avait conquis, et en même temps que je demande à la Cour un arrêt souverain et définitif, qui mettrait hors de combat les derniers assaillants, je fais des vœux pour que le droit privatif ne soit pas, par l'effet du temps, enlevé à celui qui, par son travail et son mérite, se l'est légitimement acquis. »

A côté d'un vœu formulé pour la prolongation, il y a dans ces paroles la constatation des malheurs de Sax. Ils sont trop vrais. L'étendue d'un rapport ne comporte pas le récit de tous les procès suscités à Sax et invariablement gagnés par lui depuis l'arrêt de Rouen de 1854; et d'ailleurs, ces procès sont connus et sont un fait constant.

La contrefaçon s'était organisée contre lui sous la forme d'une coalition. Des lettres produites pendant le procès de 1860 prouvent qu'elle avait un président, un trésorier.

Il est intéressant de voir cet homme, fort de sa con-

viction et de son droit, rester debout contre tous et soutenir la lutte sans démoralisation, sans découragement. Beaucoup auraient succombé; mais, s'il a été ruiné, il a su, au milieu de la ruine et du chagrin, conserver intacts son courage et son intelligence.

Un instant la coalition a obtenu un terrible succès. Cet inventeur, ainsi traqué, ruiné par des expertises, par des procédures, a vu son crédit disparaître. Des commanditaires, effrayés de l'acharnement de ses adversaires, l'ont abandonné. Pour ne pas laisser périr son droit privatif, pour faire face aux frais judiciaires, il a dû recourir à des emprunts onéreux; un jour, le 5 juillet 1852, il a dû déposer son bilan et se déclarer en faillite!

Cette catastrophe n'a pu l'abattre; il a lutté encore, et, dans ces derniers temps, plusieurs de ses adversaires, les plus puissants et les plus acharnés, ont transigé avec lui. L'argent provenu des transactions lui a servi à se faire réhabiliter. Un arrêt du 23 janvier 1860, rendu au rapport d'un des conseillers de la Cour de Paris, et sur les conclusions conformes du ministère public, a prononcé la réhabilitation de Sax. Il a pu, ce jour-là, reprendre sa croix d'honneur, dont la prérogative est inconciliable avec la position de failli.

En présence d'une faillite qui est la preuve de la ruine et de la misère, en présence d'une réhabilitation

récente, il paraît superflu de démontrer que M. Sax est pauvre, et qu'il n'a point profité de ses brevets.

Cependant on affirme, dans une note qui nous a été distribuée, qu'il a fait des bénéfices considérables par les dommages-intérêts prononcés et par sa propre fabrication. On a répondu, par une note contraire, que les bénéfices allégués n'existaient pas; et, en effet, Sax, d'après les informations les plus précises, les plus désintéressées, les plus sérieuses, ne possède rien. Il est vrai qu'il a reçu dans une transaction, en argent ou valeurs, une somme de 505 000 fr. Mais cette somme ne constitue pas un bénéfice; elle a servi à le faire réhabiliter.

Nous nous excusons d'entrer dans ces détails, qui sont peut-être indignes des hautes appréciations de la Chambre; nous nous bornons à constater que le brevet de Sax relatif au saxotromba a été paralysé dans ses mains par les innombrables procès qui lui ont été suscités, et qui ont déterminé sa faillite. Il est donc équitable et juste de lui donner, par une prolongation, le profit qui lui était dû et qu'il aurait recueilli sans les circonstances exceptionnelles que nous avons énumérées. C'est ce qu'a pensé la majorité de votre commission.

La prolongation du brevet relatif au saxophone est fondée sur un autre motif non moins sérieux. Attaqué dans le principe, ce brevet n'a pas tardé à être

respecté, mais il n'a pu être pratiqué. L'instrument est si nouveau qu'il n'y a pas d'ouvriers pour le fabriquer et d'artistes pour le jouer. Il a fallu donner à M. Sax une chaire au Conservatoire, et, grâce à ses leçons, quelques élèves se sont formés dans ces dernières années. Mais le personnel manque encore, et cette circonstance exceptionnelle a empêché M. Sax de profiter de son brevet. Du reste, l'opinion qui s'est formulée dans la commission contre le saxotromba a paru accepter la prolongation pour le saxophone, à cause de la nouveauté absolue de cet instrument et de l'emploi si restreint qui en a été la conséquence.

Il convient de dire un mot d'un document qui a son importance. Le comité consultatif des arts et manufactures a donné un avis défavorable à la demande de Sax. En lisant attentivement ce document, on voit sans peine que le comité s'est placé en dehors et au-dessus de la question. L'avis est rédigé dans un esprit doctrinal et systématique; il exprime les répugnances et les inconvénients que suscitent les prolongations de brevets qui sont des dérogations à la loi, mais il ne discute pas le fond de la question, c'est-à-dire, la nouveauté de l'invention et la stérilité du brevet par des circonstances exceptionnelles.

Dans la question du docteur Boucherie, résolue favorablement par la Chambre, le comité avait été défavorable à l'inventeur.

Contre ce document on nous en a soumis un autre qui mérite l'attention spéciale de la Chambre.

Après la demande en prolongation de Sax, sept facteurs, les anciens adversaires de Sax, lui ont écrit. Ils donnent une adhésion complète à la prolongation.

Certes, au premier abord, ces lettres apparaissent comme l'hommage le plus louable et le plus éclatant rendu au mérite et aux malheurs de Sax.

On a prétendu pourtant que les signataires de ces lettres avaient obtenu des licences de M. Sax, et que par conséquent ils étaient intéressés au droit privatif. M. Sax a répondu qu'il avait donné des licences aux mêmes conditions à tous ceux qui en avaient demandé, et qu'il en accorderait à tous ceux qui en demanderaient.

Les conditions faites aux porteurs de licence sont modérées. Après une étude approfondie de la question, après avoir écouté avec soin les arguments et les intérêts contraires, il a paru à la majorité de votre commission que M. Sax réunissait les deux conditions d'une prolongation de brevet, qu'il était un inventeur important et un inventeur malheureux. En conséquence, votre commission, à la majorité de cinq voix contre deux, vous propose l'adoption du projet de loi.

PROJET DE LOI

Relatif à la prolongation de durée de deux brevets accordés, en 1845 *et* 1846, *au sieur Sax, fabricant d'instruments de musique.*

Article unique. — La durée des brevets d'invention délivrés au sieur Antoine-Joseph Sax, dit Adolphe Sax, les 13 octobre 1845 et 21 mars 1846, le premier pour le saxotromba, le second pour le saxophone, est prolongée de cinq ans, moyennant le payement de la taxe annuelle fixée par l'article 4 de la loi du 5 juillet 1844.

LOI

Portant prolongation de la durée de deux brevets d'invention délivrés en 1845 *et* 1846 *à* M. Sax, *pour les instruments dits* saxotromba *et* saxophone.

Du 1er août 1860.

NAPOLÉON, par la grâce de Dieu et la volonté nationale, Empereur des Français, à tous présents et à venir, salut.

Avons sanctionné et sanctionnons, promulgué et promulguons ce qui suit :

LOI.

Extrait du procès-verbal du Corps législatif.

Le Corps législatif a adopté le projet de loi dont la teneur suit :

Art. 1er. — La durée du brevet d'invention délivré au sieur *Antoine-Joseph Sax*, dit *Adolphe Sax*, le 13 octobre 1845, pour l'instrument dit *saxotromba*, est

prolongée de cinq ans, moyennant le payement de la taxe annuelle fixée par l'article 4 de la loi du 5 juillet 1844.

Art. 2. — Est également prolongée de cinq ans, et sous la même condition, la durée du brevet d'invention délivré au sieur *Sax*, le 21 mars 1846, pour l'instrument dit *saxophone*.

Délibéré en séance publique, à Paris, le 20 juillet 1860.

Le président,
Signé : Comte de Morny.

Les secrétaires,
Signé : Comte Louis de Cambacérès, comte Léopold Le Hon, comte Joachim Murat.

Extrait du procès-verbal du Sénat.

Le Sénat ne s'oppose pas à la promulgation de la loi ayant pour objet de prolonger la durée de deux brevets accordés en 1845 et en 1846 à M. *Sax*, fabricant d'instruments de musique.

Délibéré et voté en séance, au palais du Sénat, le 24 juillet 1860.

Le président,
Signé : Troplong.

Les secrétaires,
Signé : A. Laity, comte de Grossolles-Flamarens, baron T. de Lacrosse.

Vu et scellé du sceau du Sénat,

Le sénateur secrétaire,
Signé : Baron T. de Lacrosse.

Mandons et ordonnons que les présentes, revêtues du sceau de l'État et insérées au *Bulletin des lois*, soient adressées aux Cours, aux tribunaux et aux autorités administratives, pour qu'ils les inscrivent sur leurs registres, les observent et les fassent observer, et notre ministre secrétaire d'État au département de la justice est chargé d'en surveiller la publication.

Fait au palais de Saint-Cloud, le 1er août 1860.

Signé : NAPOLÉON.

Vu et scellé du grand sceau.

Le garde des sceaux, ministre secrétaire d'État au département de la justice,
Signé : DELANGLE.

Par l'Empereur :
Le ministre d'État,
Signé : ACHILLE FOULD.

Noms des artistes musiciens qui ont été nommés membres de la Légion d'honneur.

Le gouvernement français a donné la croix de la Légion d'honneur à un certain nombre d'artistes musiciens. Le gouvernement a eu, sans doute, ses bonnes raisons pour choisir, parmi les artistes musiciens qui sont avantageusement connus par leurs travaux, ceux dont nous allons citer les noms. Mais il appartient à l'opinion publique, il appartient à la critique qui lui sert d'organe d'examiner quels sont les titres des artistes qui ont été l'objet de cette distinction.

✠ M. AIMÉ MAILLART, compositeur de mérite, au-

teur de plusieurs opéras parmi lesquels on distingue *les Dragons de Villars*, artiste sérieux et honorable. L'opinion de tous les musiciens a trouvé bien méritée la distinction dont M. Aimé Maillart a été l'objet.

✠ M. Gevaert, compositeur belge, né dans les environs de Gand, musicien plus instruit qu'inspiré, auteur de *Quentin Durward*, opéra-comique en trois actes mortels, que le public de Paris n'a pu digérer, et de cinq ou six autres partitions.

✠ M. Revial, professeur de chant au Conservatoire, artiste zélé qui a obtenu des succès honorables dans l'enseignement.

✠ M. Eugène Delaporte, chef et organisateur des Sociétés orphéoniques, esprit ardent et plein de bon vouloir.

✠ M. Léopold Amat. ???

Contrairement à ce que nous avons affirmé au commencement de ce chapitre, un nouveau journal, *l'Art musical*, dirigé par M. Léon Escudier, a paru à Paris, le 1er décembre.

M. Verdi a été nommé correspondant étranger de l'Institut de France à la place de Spohr, mort l'année dernière.

C'est le jeune Paladilla, âgé de seize ans, qui a remporté, cette année, le grand prix de composition musicale de l'Institut. Les paroles de la cantate, *Ivan IV*, qui a valu à M. Paladilla l'honneur et le plaisir de faire le voyage de Rome, sont de l'honorable M. Théodore Anne. *Ivan IV* a été chanté et joué deux ou trois fois à l'Opéra.

IX

LES THÉATRES LYRIQUES ET LA MUSIQUE EN EUROPE.

Le mouvement musical de l'Europe est, à peu de chose près, le mouvement musical qui se produit en France, en Italie et en Allemagne. En dehors de ces trois peuples qui ont créé pour ainsi dire la musique moderne, il n'existe que des consommateurs plus ou moins opulents des produits des trois grandes nations que nous venons de nommer. L'opéra italien se joue sur tous les théâtres du monde. Jamais on n'a vu, même au dix-huitième siècle, un aussi grand nombre de chanteurs italiens, ou prétendus tels, répandus sur tous les points du globe et, tous, payés au poids de l'or. En Angleterre, en Espagne, en Portugal, en Russie, en Allemagne, dans les provinces danubiennes, dans les deux Amériques, en Australie, dans les principales villes de l'Orient, il y a des troupes de virtuoses qui exécutent les opéras de M. Verdi surtout, de Rossini, de Donizetti, de Bellini, entremêlés de quelques ouvrages de M. Auber et de Meyerbeer traduits en italien.

C'est un spectacle assez curieux que de considérer ce grand commerce qui se fait de chanteurs appartenant à toutes sortes de nations, qui dissimulent leurs noms plus ou moins barbares, sous des syllabes euphoniques qui ne trompent que les ignorants. Pendant que l'Italie est remplie d'artistes français qui chantent dans la langue de Métastase les ouvrages de Meyerbeer, le grand Opéra de Paris possède quatre virtuoses italiens, les deux sœurs Marchisio, Mme Tedesco et M. Morelli, qui interprètent les chefs-d'œuvre lyriques de l'école française. Si Mme Barbot, cantatrice française que nous avons possédée pendant quelques années à l'Opéra, a fait le charme, cette année, des dilettanti de Bologna *la Grassa*, Mlle Battu, qui est une vraie Parisienne, se maintient dans l'estime du public qui fréquente le théâtre Ventadour. Je ne sais ce qu'il adviendra de cette mêlée d'artistes et de chanteurs cosmopolites, de cette confusion des genres, des styles et des nationalités que j'ai déjà signalée dans un autre chapitre de cet ouvrage, mais il est impossible que le résultat définitif soit favorable à la conservation de la pureté de l'art. On peut prévoir que tout ce qui révèle certaines délicatesses de l'âme, certaines propriétés du génie national, que tout ce qui sert à exprimer les diverses nuances qui caractérisent les différentes écoles disparaîtra, pour faire place à une langue universelle, mais grossière, à une musique européenne qui ne

sera ni française, ni allemande, ni italienne, et que tout le monde entendra et chantera avec une égale facilité. Déjà de nombreux symptômes de cette révolution dans le goût du public se sont produits dans plusieurs grandes villes de l'Europe. N'a-t-on pas vu tout récemment sur le Grand-Théâtre de Berlin une cantatrice française, Mme Carvalho, chanter en italien dans un opéra de Rossini, je crois, pendant que les autres rôles étaient interprétés dans la langue du pays par des chanteurs allemands ? Je ne veux pas dire ce qui se passe tous les ans à Londres, où des pastiches monstrueux, composés de toutes sortes de fragments, sont donnés pour des ouvrages originaux et acceptés pour tels. Dans l'un des deux théâtres où l'on exécute l'opéra italien, ne donne-t-on pas *le Pardon de Ploërmel*, de Meyerbeer, traduit en italien et chanté par des virtuoses prétendus italiens, comme M. Faure, qui est né à Paris et qui aurait dû rester à l'Opéra-Comique où il était à sa place ? Je pourrais multiplier les faits de ce genre et citer encore, à l'appui de mes prévisions, ce que nous allons bientôt entendre au grand Opéra de Paris, un ouvrage extrêmement allemand, *le Tannhauser*, de M. Richard Wagner, avec un ténor qu'on a fait venir d'au delà du Rhin et qui, il y a six mois, ne savait pas un mot de français.

Cependant c'est toujours à Paris que se concentre tout le mouvement intellectuel et artistique de la

France. Les grandes villes de province, telles que Lyon, Bordeaux, Toulouse, Marseille, Strasbourg, Dijon, Lille, Rouen, Nantes, ne peuvent parvenir à secouer le joug de cette merveilleuse suzeraineté de la capitale qui fait à la fois la grandeur et la faiblesse de la nation. On essaye parfois de s'émanciper un peu, et on a des velléités d'initiative que le gouvernement central ne demanderait pas mieux que de seconder. C'est ainsi qu'on a vu cette année sur le Grand-Théâtre de Marseille un opéra en quatre actes dont les paroles et la musique étaient l'œuvre de deux artistes de la localité. Mais le public de province manque de courage, il n'ose s'en rapporter à son propre goût et approuver une production dramatique, surtout, qui n'a pas encore obtenu la sanction de la capitale. Il se fait pourtant beaucoup de bonnes choses en province, on y trouve des hommes remarquables, des savants, des érudits et même des artistes d'un vrai talent, et la musique, particulièrement, y est cultivée avec ardeur et succès. Toutefois c'est de Paris que vient l'impulsion première, et c'est à Paris que se forment les grands artistes et les grands écrivains qui honorent la nation.

Il y a eu dans le cours de cette année, tant en France que dans les pays étrangers, un grand nombre de fêtes musicales, parmi lesquelles il faut citer, avant tout, le voyage des trois mille *orphéonistes* français qui, sous la direction de M. Eugène Delaporte,

sont allés à Londres donner quatre séances au Palais de cristal de Sydenham. Cette visite des sociétés chorales de France en Angleterre, qui s'est faite dans le plus grand désordre possible, a eu, en définitive, un caractère plus politique que musical. Nous empruntons au journal *le Siècle* du 12 juillet la lettre suivante, où l'on rend compte des différents épisodes de cette fête internationale. Nous laissons à l'auteur de la lettre, M. Eugène d'Auriac, la responsabilité de son enthousiasme pour des œuvres, des artistes et une exécution que nous n'avons pu apprécier par nous-même.

VOYAGE DES ORPHÉONISTES A LONDRES.

6 juillet 1860.

« En ce moment presque tous les orphéonistes sont rentrés dans leur pays. Il ne reste plus à Londres que l'organisateur de cette fête internationale, M. Eugène Delaporte, et quelques personnes qui ont bien voulu lui prêter leur concours pour le règlement des divers comptes des sociétés qui l'ont accompagné.

« Or, tandis que chacun va se reposer de ses fatigues, tandis que les représentants de cent soixante-dix sociétés chorales de la France se rappellent encore avec étonnement tout ce qu'ils ont vu loin de la mère patrie, laissez-moi vous dire quelle sympathie ont

rencontrée les orphéonistes, et les adieux qui leur ont été faits dans la vieille Angleterre.

« Après le troisième concert, concert splendide, où se trouvait l'élite de l'aristocratie anglaise, nos compatriotes ont été invités à une fête donnée à *Cremorn's Gardens*. Malgré le mauvais temps, deux mille d'entre eux ont pris le train spécial qui devait les conduire à Pimlico, et là ils ont été reçus par une compagnie de tambours et de fifres et une musique militaire qui les ont accompagnés à Cremorn. Leur arrivée dans ce superbe jardin a été saluée par des salves d'artillerie, tandis que l'orchestre exécutait quelques-uns de nos airs nationaux. Toutes les parties de la fête ont été remplies, depuis l'ascension du ballon jusqu'au feu d'artifice, et la pluie qui tombait par intervalles n'a pu altérer la gaieté de nos orphéonistes.

« Le lendemain, la *Sacred harmonic Society* de Londres a offert un concert aux représentants de la France, et sept cents voix ont exécuté, au milieu d'applaudissements enthousiastes, divers morceaux choisis des œuvres de Haendel. L'exécution de ces airs admirables a été rendue avec beaucoup d'énergie, et nous avons goûté ces délicieuses voix de femmes qui manquent à nos sociétés orphéoniques. Miss Perepa et M. Sims Reeves — un excellent ténor, par parenthèse — se sont fait surtout applaudir dans les solos qu'ils ont chantés.

« Après l'accueil plein de sympathie que nos compatriotes avaient reçu, rien ne leur a été plus agréable que l'inscription qu'ils ont lue dans Exeter-Hall, la salle du concert. Au-dessous de trophées de drapeaux anglais et français réunis, ils ont vu cette fraternelle légende : *Aux orphéonistes de France, nos frères.* Aussi ont-ils cru devoir remercier les Anglais de leur gracieuse hospitalité par un concert d'adieu qui a été un véritable triomphe pour nos braves chanteurs.

« Le *God save the Queen,* arrangé par M. Camille de Vos, qui ouvrait le concert, a été magnifiquement chanté. Les Anglais, surpris et charmés d'entendre leur hymne national si bien interprété, applaudissaient avec passion, comme ils applaudissaient le *Chant du bivouac*, ce charmant morceau de Kucken, toujours si bien accueilli parmi nous. On a aussi vivement redemandé les *Enfants de Paris*, ce chant admirable qui nous reportait au milieu de notre chère France, et il en a été de même de la *Retraite*, dont l'exécution a été graduée avec un art parfait. Tous nos compatriotes connaissent ce délicieux morceau de Laurent de Rillé. Il bruit en commençant, selon l'expression du poëte, « comme l'haleine de la nuit, » et, après un crescendo brillant, il redescend et s'éteint dans le lointain.

« Ce dernier concert devait se terminer par le chant national : *France! France!* de M. Vaudin, dont la musique a été composée par M. Ambroise Thomas.

Ce morceau, enlevé avec un remarquable entrain, a été redemandé, et comme remercîment, en même temps que pour payer un gracieux tribut de reconnaissance à l'hospitalité anglaise, nos compatriotes ont entonné de nouveau le *God save the Queen*. L'enthousiasme a été alors à son comble ; les chapeaux et les mouchoirs se sont agités au milieu des vivat et des applaudissements, et les Anglais à leur tour ont insisté pour entendre un de nos airs français.

« Les orphéonistes répondirent d'une façon brillante au compliment britannique, et cet échange de bons procédés ne fut interrompu que par l'heure du repas. En effet, un banquet d'adieu était offert aux orphéonistes par les représentants de toutes les opinions et de toutes les classes de la société anglaise. Je ne vous dirai pas les noms des principaux souscripteurs. Qu'il vous suffise de savoir qu'il y avait des membres de la Chambre des lords et de la Chambre des communes, des ministres, les principaux banquiers, et aussi des membres de la Société des amis de la paix.

« Le banquet a eu lieu dans une des galeries du Palais de cristal, cette immense merveille qui renferme une foule d'autres merveilles. Il était présidé par sir Joseph Paxton, membre du parlement, qui s'est levé au dessert et a proposé un premier toast à la Reine d'Angleterre, un second toast à l'Empereur des Français, puis à la santé des orphéonistes, et enfin

un quatrième toast à l'union complète de la France et de l'Angleterre.

« M. Delaporte a répondu en fort bons termes à ces différents toasts ; après quoi diverses personnes ont encore voulu resserrer les liens qui unissent les deux nations par des échanges de compliments.

« Rien ne saurait rendre l'aspect de cette fête. Dans la galerie donnant sur le jardin, une armée de trois mille hommes rangés autour de soixante et quatorze tables; au-dessous, dans le jardin, la musique de la marine anglaise exécutant des airs français au milieu de dix mille spectateurs; ceux d'en haut applaudissant ceux d'en bas, et ces derniers répondant par des hourras frénétiques ; puis ensuite nos orphéonistes défilant chacun derrière sa bannière, au milieu d'une haie de volontaires anglais, s'embrassant les uns les autres, se jurant une amitié éternelle.

« J'ai vu des femmes arracher des bijoux de leur chaîne de montre pour les donner aux orphéonistes en échange de leurs insignes; d'autres ne craignaient pas de livrer une boucle de leurs cheveux ; enfin il y en avait qui échangeaient leurs mouchoirs ou donnaient un ruban de leur parure.

« Certes, il est impossible de ne pas croire à l'établissement de liens durables et profonds entre les deux nations en assistant à une pareille fête. Ce ne sont pas seulement les deux mains unies au-dessous

des mots *France-Angleterre* qui parlaient d'union, c'étaient aussi tous ces visages amis qui se rencontraient, la satisfaction des Anglais à entendre nos compatriotes, la joie de ceux-ci de se voir si bien accueillis.

« On bénissait ce résultat des bienfaits que doivent apporter des relations pacifiques plus étroites. On se disait que chaque jour resserrait ces nœuds, que chaque tentative dans le sens de celle des orphéonistes devait encourager les sympathies des deux peuples l'un pour l'autre.

« Encore quelques excursions dans le genre de celle que vient d'accomplir M. Delaporte, et il n'y aura plus d'inimitié possible entre Anglais et Français : les deux nations n'en formeront qu'une seule, unie, forte et assez puissante pour imposer sa volonté civilisatrice aux autres. »

Des personnes en qui nous avons une entière confiance et qui ont assisté aux fêtes musicales dont on vient de lire un si pompeux éloge, nous ont assuré, au contraire, que l'exécution des orphéonistes français avait été médiocre, et que la confusion des voix avait presque égalé le désordre qui avait régné pendant ce triste voyage qu'on ne recommencera pas de sitôt.

La grande association musicale des provinces de l'Ouest, qui existe depuis un grand nombre d'années,

a donné, au mois de juin, dans la ville de Poitiers, un grand festival qui a duré trois jours. A la première journée, le 17 juin, on a exécuté dans une église la messe impériale d'Haydan. Le lendemain, on a donné à la salle de spectacle un beau concert, dont la première partie s'est ouverte par la symphonie en *si bémol* de Beethoven, et s'est terminée par des fragments de *Samson*, de Haendel, où M. Stockhausen, chanteur d'un vrai talent, a fait remarquer son goût et son style. Dans la seconde partie on a entendu des fragments du *Songe d'une nuit d'été*, de Mendelssohn. Parmi les artistes distingués qui se sont fait remarquer à ce concert, il faut citer M. Alard, le violoniste élégant du Conservatoire. La fête s'est terminée par un grand bal donné dans la salle de spectacle.

Dans la ville de Mulhouse il y a eu aussi, le 14 juillet, un festival qui a réuni près de 1200 chanteurs. Parmi les nombreux morceaux qui ont été exécutés à cette fête musicale, où l'Allemagne et la France se donnaient la main, on cite un fort joli chœur, *Ave Maria*, de la composition de Mlle Milanollo (aujourd'hui Mme Parmentier), et un chœur allemand de M. Becker, *Zum Wald*. En fait de musique instrumentale, on a exécuté la *symphonie pastorale* de Beethoven, l'ouverture de *Freyschütz*, de Weber, un quintette de M. Lindpaintner pour flûte, hautbois, clarinette, basson et cor, et l'ouverture du *Père Gaillard*,

de M. Reber, qui est une illustration de la ville de Mulhouse. Les fêtes et les grandes réunions de musiciens sont devenues une mode qui se propage partout, mais particulièrement dans le nord de l'Europe. Les peuples du Midi, entièrement captivés par les ouvrages lyriques qu'on représente au théâtre, ne participent pas encore à ce mouvement de diffusion de l'art musical, qui semble être le caractère de l'époque de transition que nous traversons.

L'Italie cependant, qui renaît à la vie politique, qui se constitue en corps de nation malgré les nombreux ennemis de son indépendance, semble vouloir aussi relier la chaîne de ses souvenirs en restaurant les bonnes études musicales, en évoquant du passé les noms de ses grands maîtres, qu'elle avait entièrement oubliés. Le Conservatoire de Milan, qui existe depuis le commencement de ce siècle, reçoit une meilleure organisation, et, à Florence, on essaye d'établir une nouvelle institution, *un nuovo instituto musicale*, dont un dilettante distingué, M. Basevi, a tracé le plan d'une main intelligente. Dans cette même noble ville de Florence, qui a produit tant d'illustrations de toute nature, il s'est formé une commission pour élever une statue à Cherubini, le chef de l'école française et l'un des plus savants musiciens qui aient existé. A Rome, ce refuge de toutes les misères et de toutes les grandeurs déchues, la musique, surtout la musique religieuse, est aussi malade que

la papauté. Naples, dont le théâtre de Saint-Charles est le plus grand et le plus beau de l'Europe, Naples est dans les douleurs de l'enfantement d'un nouveau régime politique, et son Conservatoire, fort mal dirigé par M. Mercadante, demande à être non moins réformé de fond en comble que tout le royaume des Deux-Siciles. Il faut une main de fer pour faire comprendre à ce peuple d'enfants ce que c'est qu'un gouvernement sérieux qui a souci de la dignité humaine, et qui ne croit point au miracle de saint Janvier. Mais tout abaissée que soit l'Italie sous le rapport des études musicales, c'est encore à elle qu'appartient le seul compositeur original qui existe de nos jours, et dont les œuvres s'exécutent sur tous les théâtres du monde. Les opéras de M. Verdi se chantent partout, et les deux Amériques en font une aussi grande consommation que l'Europe.

Puisque je cite l'Amérique, je veux donner quelques détails sur le grand théâtre de la Havane, qui est appelé théâtre Tacon. J'emprunte ces renseignements à un journal spécial qui se publie à Paris, *la France musicale*.

LA MUSIQUE A LA HAVANE.

(Correspondance particulière.)

« Nous attendons d'un jour à l'autre la compagnie de *Zarzuela* (opéra espagnol), que don Carlos Raya,

l'impresario actuel du théâtre de Tacon, est allé chercher en Espagne, et qui doit alterner pendant toute la saison théâtrale avec une nombreuse et brillante troupe italienne que le même impresario nous promet pour le mois de décembre.

« Jusqu'ici je ne sais rien de définitif sur le personnel de cette dernière. On parle de tant d'artistes différents, qu'il est impossible de prévoir quels seront les élus. La Basseggio, la Lotti, la Medori, la Tedesco, nous ont été successivement annoncées. Le dernier numéro du *Diario de la Marina* de la Havane assure qu'elles viendront toutes les quatre. Cette assertion est d'autant plus singulière, qu'en outre de ces quatre « prime donne di primo cartello, » la Kennett, Fanny Natali (soprano) et Agnès Natali (contralto), sont déjà engagées; total : sept « prime donne di primo car« tello ! ! ! » Les ténors sont Pancani, Volpini (dont la femme est engagée comme prima donna pour les opéras *di mezzo carattere;* j'avais oublié de la compter; et de huit!!!) et Testa, charmant « teno« rino, » dont la méthode exquise supplée à l'insuffisance d'une voix faible mais sympathique; le baryton est Bartollini, qui, dit-on, est superbe dans *Macbeth*, et dont les succès à Madrid ont eu ici un grand retentissement; la première basse, Vialetti; la seconde basse, Rocco. Je passe sous silence le menu frétin, qui est presque toujours détestable dans les compagnies italiennes d'Amérique. Les chœurs vont être

augmentés de quatre hommes et quatre femmes, choisis et engagés à Paris par M. Raya. L'orchestre le sera aussi de plusieurs artistes, qui nous arriveront avec les chœurs, les nouveaux décors, les nouveaux machinistes et l'impresario lui-même, par le prochain vapeur. Les artistes engagés pour l'opéra espagnol sont : prime donne : la Ustaritz, la Latorre et la Santa-Maria ; ténor, Gonzales ; barytons, Folgueras et Fuentes. Les chefs d'orchestre pour les deux compagnies sont au nombre de *six*. Ce chiffre, qui vous paraîtra exagéré en Europe, est à peine suffisant ici. Le public de la Havane veut toujours du nouveau ; il déserte le théâtre à la deuxième ou troisième représentation d'un ouvrage. *La Traviata* est le seul qui ait pu triompher de cette indifférence du public havanais. Mais Maretzek l'a donné, devant des salles combles, douze ou quinze fois l'hiver dernier et dix-neuf fois la saison précédente. Un fait assez intéressant à remarquer, c'est que ce sont les femmes qui ont fait ici le succès de *la Traviata ;* elles envahissent littéralement le théâtre toutes les fois qu'on l'annonce. Ce sont de leur part des sanglots, des transports, des élans à chacune des péripéties du drame d'Alexandre Dumas fils, qui, pour moi, ont souvent fait de la salle un spectacle infiniment plus amusant que celui de la scène. Le théâtre de Tacon, l'un des plus grands et des plus élégants que je connaisse, n'a pas moins de six cents stalles ou fauteuils. Les trois premiers étages contien-

nent quatre-vingt-quatre loges de sept, huit et dix places chacune. Le quatrième étage est disposé en amphithéâtre : la moitié en est réservée exclusivement aux femmes, l'autre aux hommes ; c'est ce qu'on appelle « Tertullia de señoras y Tertullia de caballeros. » La Tertullia de señoras, à la porte de laquelle veille une vieille duègne incorruptible qui en interdit impitoyablement l'entrée à tout ce qui ne porte pas jupon, au grand désespoir des *muchachos*, offre aux jeunes filles et aux dames l'avantage de pouvoir se passer de cavalier, sans pour cela s'exposer aux dangers qu'offre toujours dans ces contrées brûlantes le voisinage trop immédiat du sexe laid, mais entreprenant. Rien de plus gracieux que l'aspect de la Tertullia un soir de première représentation ou de reprise de *la Traviata*. La Tertullia est essentiellement révolutionnaire ; elle fait et défait les réputations, elle est turbulente ; elle applaudit, elle siffle à outrance. Sous la triple égide de la grille qui la sépare de la salle, de la loi qui la protége et du cerbère hargneux qui en défend les abords, elle agace le parterre, se moque des loges et, dans toutes les luttes de partis musicaux si fréquents dans les théâtres méridionaux, remporte une victoire qu'il serait malséant de disputer aux cinq ou six cents charmantes jeunes filles mutines qui en forment le public ordinaire. Ne vous hâtez pas de conclure, comme le font trop souvent les étrangers, que cette désinvolture de manières des

« Tertullianas » soit un indice de mœurs légères. Ce sont au contraire de belles et honorables « señoritas, » encore en pension pour la plupart, dignes de tous les respects, et qui, hors de la *Tertullia*, figurent gravement dans les meilleures sociétés. La Gazzaniga, dont les allures et les effets scéniques un peu violents et souvent exagérés conviennent aux masses, était devenue, il y a deux ans, l'idole du public féminin de la Havane. L'enthousiasme qu'elle excitait dans *la Traviata* tenait du délire. Les hommes lui jetaient leurs chapeaux, les femmes leurs mouchoirs, leurs bracelets, leurs châles; il se forma deux partis dont les luttes, commencées au théâtre, s'envenimèrent malheureusement au point de descendre jusque dans la rue et menacèrent plusieurs fois de prendre les proportions d'une émeute. L'un tenait pour la Frezzolini, dont les représentations alternaient avec celles de la Gazzaniga : c'était le parti éclairé, sérieux et conservateur; l'autre pour la Gazzaniga : c'était la Tertullia et toute la « jeune Havane. » Les jeunes filles furent toutes *Gazzaniguistas* et, dans les bals aristocratiques, les malheureux danseurs qui appartenaient au parti contraire furent impitoyablement sacrifiés. Chaque fois que le parti sérieux préparait une ovation à la Frezzolini, la Tertullia de las señoras inondait le parterre de feuilles volantes sur lesquelles étaient invariablement dessinées deux superbes oies cravatées, en extase devant une girafe étique. La spéculation

ne tarda pas à profiter de l'effervescence générale. Un tailleur fonda de ses deniers un journal consacré aux louanges de la Gazzaniga. Sa fortune se fit en quelques mois. Les modistes suivirent l'exemple. Les cafés, les confiseurs eurent leur opinion. L'un portait « à la *Traviata,* » et tous les partisans de « Violetta » de le soutenir ; l'autre « à la *Sonnambula,* » et tous les Frezzolinistes d'accourir. Il vous semblera incroyable que d'aussi ridicules puérilités aient pu exciter les passions de toute une population. N'oubliez pas que nous ne sommes plus ici sous vos froides latitudes septentrionales, et que le public havanais est essentiellement hispano-américain, c'est-à-dire ardent et primitif. A son bénéfice, Mme Gazzaniga reçut du public une lyre et une coupe d'or massif en commémoration du double triomphe qu'elle avait obtenu dans *la Saffo* de Pacini et le brindisi de *la Traviata.* La recette s'éleva à 25 000 fr., plus les bijoux qui, sans exagération, peuvent s'évaluer à 30 ou 40 000 fr. Le succès de Mme Frezzolini, sans être aussi bruyant, fut peut-être plus réel. Ses partisans, qui, comme je l'ai déjà dit, appartenaient généralement à l'aristocratie intelligente, en ont conservé un souvenir et une admiration qui ne peuvent qu'augmenter par la comparaison qu'ils font de son admirable talent avec celui des prime donne distinguées qui lui ont succédé. La Cortesi, soprano de force, a eu de beaux succès dans *il Trovatore,* l'année dernière, mais surtout dans l'iné-

vitable *Traviata*. L'exubérance de ses gestes et de son chant rappelait la Gazzaniga. Elle avait, en outre, l'immense avantage d'être fort belle à la scène. Il n'en fallut pas davantage pour réveiller les anciens partis. La Tertullia l'adopta. La Gassier, sa rivale heureuse, fut soutenue par les gens de goût, et les luttes de recommencer. L'autorité dut s'en mêler, et les bis, de même que les manifestations hostiles, furent prohibés. L'une et l'autre prime donne ont fait de 20 à 25 000 fr. à leur bénéfice, sans compter les bijoux et une couronne d'or massif que chacune d'elles reçut, la Gassier de ses compatriotes les Biscayens, et la Cortesi de ses charmantes et turbulentes amies les Tertullianas. »

La Belgique, qui est aux portes de la France, qui vit de sa vie intellectuelle, qui parle sa langue et qui s'approprie le mieux qu'elle peut les produits de son génie, la Belgique ne se contente pas d'être un pays libre, industrieux et très-éclairé, elle a encore la prétention de passer pour une nation originale. Parce qu'elle possède plusieurs Conservatoires de musique, surtout celui de Bruxelles, dirigé par le savant M. Fétis, parce qu'il y a dans chaque ville et presque dans chaque village des sociétés chorales fort bien organisées et des écoles gratuites où l'on enseigne les premiers éléments de cet art consolateur, la Belgique s'imagine que ses artistes et ses compositeurs, qui ne sont pas

nombreux, se distinguent des compositeurs français par un caractère propre et indélébile qui constitue ce qu'on appelle dans les arts *une école*. Nous pouvons dire à la Belgique et à ceux qui nous ont écrit des lettres injurieuses et sans orthographe, qu'ils sont dans l'erreur. Qu'est-ce qu'on entend sur les théâtres de Bruxelles, de Gand, de Liége et autres? Des opéras français interprétés par des chanteurs français. Quelle littérature dramatique y représente-t-on? quels sont les livres qu'on y lit le plus volontiers? Des livres, des comédies et des drames qui viennent de Paris. Les artistes belges, tels que MM. Vieuxtemps, Servais, Grisar, Limnander, Gevaert, Mmes Pleyel, Gueymard et Cabel, cette agréable bouquetière à qui les dilettanti de la ville d'Anvers ont fait tout récemment une ovation ridicule, ne se distinguent pas des artistes français, et ils doivent au goût qui règne à Paris la meilleure part de leur mérite. Il n'existe au monde que trois écoles reconnaissables en musique : l'école italienne, l'école allemande et l'école française, combinaison piquante du génie des deux nations véritablement originales. La Belgique est à la France ce que la Hollande est à l'Allemagne, ce que le Portugal est à l'Espagne : un satellite de sa civilisation.

Ce n'est pas à dire qu'il ne se fasse de très-bonnes choses en Belgique, et que l'art musical surtout n'y soit cultivé avec beaucoup d'ardeur et de succès. Sous l'inspiration de l'infatigable M. Fétis, le gouvernement

a pris une détermination qui l'honore, en faisant publier à ses frais les principaux monuments de l'école de musique qui, aux quinzième et seizième siècles, s'est produite, d'une manière qui n'a pas été encore bien expliquée, dans les principales villes de la Belgique actuelle. Voici le rapport que M. Fétis a lu à la classe des beaux-arts de l'Académie royale de Bruxelles, le 25 septembre dernier.

« Messieurs,

« Dirigé par un sentiment généreux de la gloire nationale, M. le ministre de l'intérieur a appelé l'attention de la classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique sur la rareté, devenue excessive, des œuvres musicales produites par les compositeurs qui illustrèrent notre patrie dans les quinzième et seizième siècles, et lui a demandé son avis concernant l'opportunité de la reproduction de ces mêmes œuvres dans des éditions nouvelles. Une telle ouverture, émanée du gouvernement, fut accueillie avec une vive sympathie par la classe des beaux-arts : elle prit la résolution de seconder de ses efforts les vues d'un ministre ami et protecteur des objets de nos études.

« Cependant une reproduction pure et simple d'anciennes éditions des messes, motets, hymnes, madrigaux et chants mondains de nos vieux maîtres, n'atteindrait pas le but que s'est proposé M. le ministre de l'intérieur, lequel est de procurer aux artistes,

ainsi qu'aux amateurs, là connaissance de ces œuvres et d'en faire apprécier les beautés; car les notations de la musique en usage aux époques où elles ont été produites, ont été abandonnées depuis longtemps et sont inconnues à tous les musiciens de nos jours. Un très-petit nombre d'hommes dévoués à l'étude des antiquités musicales en possèdent seuls le secret. Il y a donc nécessité de traduire en notation moderne les ouvrages dont il sera fait des éditions nouvelles, et, par une conséquence évidente, il est également nécessaire d'initier à la connaissance des anciennes notations les personnes destinées à faire le travail de la traduction. Un membre de la classe s'est chargé de ce soin et a ouvert un cours de paléographie musicale pour les élèves instruits dans les sciences de l'harmonie et du contre-point.

« Parmi les jeunes musiciens qui ont suivi ce cours, deux particulièrement y ont fait preuve d'une aptitude remarquable : ce sont MM. Van Hoye et Vandervelpen, de Malines, qui se sont distingués dans les derniers concours de composition. Trois mois de leçons et d'étude leur ont suffi pour acquérir la connaissance des combinaisons difficiles de tous les signes de notation des quinzième et seizième siècles, et pour être capables de faire des traductions correctes. Depuis le mois d'avril dernier, ils se sont spécialement occupés de ce travail sur les œuvres d'un des plus illustres musiciens belges.

« Quel qu'ait été le mérite de nos compositeurs des quinzième et seizième siècles, il y a nécessité de limiter la reproduction de leurs œuvres, et de se borner aux noms les plus célèbres, aux ouvrages les plus importants. Après avoir pourvu à l'instruction des traducteurs, il a donc fallu dresser la liste des artistes dont les œuvres pourraient être admises dans la collection projetée. La classe ayant chargé de ce soin celui de ses membres qui s'est spécialement occupé de ce genre d'étude, il a divisé la liste dont il s'agit en deux séries, dont la première renferme les noms des maîtres du quinzième siècle, et l'autre, ceux du seizième, toutes deux composées d'artistes considérés comme chefs d'école, et qui ont exercé une puissante influence sur l'art de leurs temps.

« La première série renfermerait les principaux ouvrages :

« 1° De Guillaume Dufay, de Chimai, qui était ténor de la chapelle de Clément VII, à Avignon, en 1380, puis resta au service des papes en qualité de premier chantre jusqu'au pontificat d'Eugène IV, et mourut à Rome en 1432 ;

« 2° D'Égide Binchois, ainsi nommé parce qu'il était né à Binche, dans le Hainaut ; homme de grand mérite, un peu moins ancien que Dufay, et qui fut premier chantre de la chapelle de Philippe le Bon, duc de Bourgogne ;

« Ces deux artistes furent les véritables créateurs

de l'harmonie régulière, et les premiers réformateurs de la notation de la musique.

« Après eux viendraient les œuvres choisies de :

« 3° Jean Ockeghem, de Termonde, qui fut chantre de la collégiale d'Anvers, antérieurement à 1445; puis premier chantre et directeur de la chapelle de Charles VI, roi de France, et eut pour élèves les plus habiles musiciens de la fin du quinzième siècle et du commencement du seizième siècle;

« 4° D'*Antoine Busnois* ou de *Busne*, le plus grand musicien d'invention, antérieurement à 1480, qui fut premier chantre ou maître de chapelle de Charles le Téméraire;

« 5° De Jean Le Teinturier ou *Tinctoris*, chanoine de Nivelles, le plus savant musicien de la même époque, premier chantre ou maître de chapelle de Ferdinand d'Aragon, et qui fonda à Naples, avant 1476, la plus ancienne école de musique qui ait existé en Italie;

« 6° De Jacques Obrecht, maître des enfants de chœur de la collégiale d'Anvers, grand artiste, dont les ouvrages figurent parmi les premiers monuments de la typographie musicale de l'Italie et de l'Allemagne;

« 7° De *Josquin Deprés*, le plus original, le plus hardi, le plus grand des musiciens qui brillèrent dans les quinze dernières années du quinzième siècle et dans les vingt premières du seizième. Recherché dans

toutes les cours de l'Europe, il fut célébré par les poëtes de l'Italie, de l'Allemagne et de la France, comme l'artiste sans rival. Luther disait de lui : *Les musiciens font ce qu'ils peuvent des notes; Josquin seul en fait ce qu'il veut.*

« Les compositeurs dont les ouvrages formeraient la deuxième série seraient :

« 8° Adrien Willaert, de Bruges, fondateur de la célèbre école vénitienne d'où sont sortis une foule de musiciens de premier ordre aux seizième et dix-septième siècles. Il fut maître de chapelle de l'église de Saint-Marc de Venise depuis 1527 jusqu'en 1563, et compositeur aussi renommé que théoricien savant;

« 9° Cyprien de Rore, né à Malines, successeur de Willaert à l'église Saint-Marc, puis directeur de la musique d'Octave Farnèse, duc de Parme et de Plaisance;

« 10° Alexandre Agricola, maître de chapelle de Philippe le Beau et grand musicien, dont les messes et les motets furent imprimés à Venise dans les premières années du seizième siècle;

« 11° Jacques Clément, surnommé *non pape,* compositeur de premier ordre, maître de la chapelle impériale à Vienne, sous les règnes de Maximilien Ier, de Charles-Quint et de Ferdinand Ier;

« 12° Nicolas Gombert, de Courtrai, artiste de génie et l'un des musiciens les plus remarquables de son époque, qui fut maître des enfants de la chapelle de Charles-Quint, à Madrid;

« 13° Corneille Canis, dont le nom flamand était *de Hondt*, maître de la chapelle du même souverain, à la même époque;

« 14° Thomas Créquillon, compositeur de la même chapelle et artiste de grand talent;

« 15° Jacques de Kerle, né à Ypres, maître de chapelle de l'empereur Rodolphe II;

« 16° Pierre de Manchicourt, d'abord maître des enfants de chœur de la cathédrale de Tournai, puis maître de chapelle de Philippe II, roi d'Espagne;

« 17° Gérard de Turnhout, l'un de ses successeurs dans la même position;

« 18° Orland ou Roland de Lassus, né à Mons, d'abord maître de Saint-Jean de Latran, à Rome, puis maître et directeur de la chapelle d'Albert V, duc de Bavière; le plus grand des musiciens belges, le plus fécond des compositeurs, et celui dont le génie put traiter avec une égale supériorité tous les genres de musique en usage de son temps.

« Contemporain de l'illustre Palestrina, maître de la chapelle du Vatican, dont les ouvrages offrent encore aujourd'hui des modèles de perfection en leur genre, Lassus eut un talent plus populaire. Sa renommée effaça toutes les autres, et l'on ne peut citer aucun artiste dont les ouvrages aient été reproduits si souvent, sous toutes les formes, et dont il ait été fait un si grand nombre d'éditions en Italie, en Allemagne, à Louvain, à Anvers et à Paris.

« La liste sommaire des œuvres de ce grand homme suffit pour faire connaître sa prodigieuse facilité de production : on y trouve 51 messes, à quatre, cinq, six et huit voix ; 780 motets ; 34 hymnes ; 120 *Magnificat ;* l'œuvre immortelle des Sept Psaumes de la Pénitence, une multitude d'antiennes, litanies, psaumes et lamentations ; 371 chansons françaises à trois, quatre et cinq voix ; 233 madrigaux italiens à quatre, cinq et six parties ; environ cent chansons allemandes et latines, des villanelles et d'autres petites pièces.

« Dans l'examen de l'ordre qui pourrait être suivi pour la publication projetée des œuvres des anciens compositeurs belges les plus célèbres, il a paru que l'attention publique se porterait avec un intérêt particulier sur les productions de ce grand maître, et l'on a cru que le travail de la traduction en notation moderne et de la mise en partition devait commencer par elles.

« MM. Van Hoye et Vandervelpen ont reçu, en effet, la mission de mettre en pratique les connaissances qu'ils venaient d'acquérir sur ces mêmes ouvrages. Déjà onze messes à quatre ou cinq voix, un livre de leçons de Job, à quatre parties, et environ 50 madrigaux italiens sont prêts pour la gravure, et ces jeunes artistes poursuivent leur labeur avec autant de zèle et d'activité que d'intelligence. D'autres élèves du cours de paléographie musicale viendront par la suite se réunir à eux pour les aider dans la belle

entreprise de la restauration de nos gloires musicales.

« Les noms des compositeurs belges mentionnés précédemment sont ceux des plus grands maîtres; mais la Belgique a vu naître une foule d'artistes qui, sans s'élever au même degré, eurent néanmoins des talents fort recommandables. On a pensé que ce serait rendre un juste hommage à leur mémoire, et faire en même temps une chose utile à l'histoire de l'art, que de réunir en un ou deux volumes de la collection projetée des spécimens de leur musique, en les rangeant par ordre chronologique. Les compositeurs compris dans cette catégorie seraient au nombre de trente-quatre.

« L'Angleterre, l'Allemagne et la Hollande ont vu paraître, dans ces derniers temps, des collections d'œuvres de leurs anciens compositeurs exécutées avec un grand luxe typographique; un accueil sympathique leur a été fait par les compatriotes de ces artistes : espérons que la Belgique, fière à juste titre de l'illustration dont elle est redevable aux compositeurs qu'elle a vus naître, ne restera pas indifférente à la restauration des monuments de leur génie. »

L'Allemagne n'a rien produit cette année dans l'art musical qui mérite la peine d'un souvenir. Ce grand et noble pays qui s'agite sourdement et qui n'échappera pas à la loi du temps où nous vivons, c'est-à-

dire à un remaniement des nombreuses souverainetés qui dévorent sa richesse et affaiblissent son action sur le monde, l'Allemagne vit de son passé et conserve avec amour le culte de ses grands maîtres. Les opéras de Mozart et de Weber, ceux de Spontini et de Meyerbeer, un ou deux chefs-d'œuvre de Gluck, *Fidelio* de Beethoven, *Jessunda* de Spohr, les petits opéras de M. de Flotow et la traduction des meilleurs ouvrages de l'école française, voilà ce qui forme le répertoire lyrique des principaux théâtres de l'Allemagne. Les *légendes* dramatiques de M. Richard Wagner sont déjà usées, et les charmes du *Lohengrin* et du *Tannhauser* paraissent avoir perdu une grande partie de leur séduction. Un fait curieux est à remarquer cependant : c'est la renaissance du goût de l'Allemagne pour l'opéra italien. Deux troupes de chanteurs italiens ou passant pour tels se sont disputé les faveurs du public de Berlin. L'une de ces troupes, dirigée par un M. Merelli, a chanté au grand théâtre Royal; l'autre, dirigée par un M. Lorini, donnait ses représentations au théâtre Vittoria, construit il y a un an ou deux.

Parmi les artistes qui faisaient partie de la troupe du théâtre Royal, on a distingué une cantatrice d'origine française, Mlle Trebelli, élève de M. François Wartel. Mlle Trebelli, qui a fait ses premiers pas dans la carrière dramatique au théâtre italien de Madrid, l'année dernière, possède, assure-t-on, une belle voix

de contralto qu'elle dirige avec goût. On l'a beaucoup applaudie dans le rôle de *Tancredi* et dans celui d'Arsace de la *Semiramide* de Rossini. Malgré la recrudescence de *teutonisme* aveugle qui semble s'emparer de quelques princes et hommes d'État d'au delà le Rhin, l'Allemagne fait bien de revenir à l'opéra et aux virtuoses italiens, qu'elle a tant aimés jusqu'à la fin du dix-huitième siècle ; elle y trouvera le seul remède qui puisse la préserver de la fureur des iconoclastes, nés de l'imitation stupide des dernières œuvres de Beethoven. C'est par l'indéterminé de la forme, par l'excès des développements, comme l'a fort bien dit M. Felis, par le vague du plan général et la surabondance des modulations que pèche la nouvelle école qui date de Mendelssohn et de Schœumann, et qui a suscité les divagations ténébreuses de M. Listz et de ses disciples, et le génie italien dans ses moindres manifestations a précisément les qualités qui manquent, en général, aux artistes allemands. Ce qu'il faut admirer en Allemagne, ce sont ses orchestres, ses sociétés chorales répandues sur toute la surface du pays, c'est l'admirable exécution de la chapelle du roi de Prusse, le *Dom-chor*, les beaux concerts qui se donnent à Leipsick où l'on publie cette magnifique édition de l'œuvre de Sébastien Bach, c'est la musique de la chapelle et du théâtre de la cour de Hanovre, de Dresde, de Munich, et ces grandes réunions d'artistes musiciens qui, à un jour

donné, et dans une ville déterminée, exécutent les chefs-d'œuvre des grands maîtres avec un soin et une piété qui honorent la nation.

Le théâtre italien de Saint-Pétersbourg, qui est toujours brillant, a inauguré la saison, à la fin du mois de septembre, par le *Prophète* de Meyerbeer. M. Tamberlick et Mme Nantier-Didiée ont joué les deux principaux rôles de cette œuvre sévère qui, dans tous les cas, ne peut pas être prise pour un opéra italien. Il paraît qu'on n'est pas plus difficile à Saint-Pétersbourg qu'à Londres, sur l'originalité et la propriété des styles. Mme Lagrua, une Italienne moitié allemande et moitié française, y jouit toujours de la plus grande faveur des dilettantes. Nous voudrions bien l'entendre et nous assurer si tout ce qui brille de si loin est vraiment de l'or pur ! On a essayé depuis quelque temps de créer à Saint-Pétersbourg un opéra russe, un opéra national au moins par la langue du poëme ; on aura bien de la peine à atteindre le but qu'on se propose, car il y n'a de musique nationale en Russie que la musique religieuse et les chants populaires, tous empreints d'un caractère de douce tristesse. Une mesure plus facile est celle qu'a prise le général Ludoff, qui a obtenu de l'empereur une somme de 45 000 francs, pour aider les musiciens de l'orchestre à se soumettre au diapason légal de la France. Nous l'avons prévu, le diapason fixé par le gouvernement français fera le tour du monde.

L'événement politique le plus extraordinaire de l'année 1860, c'est, sans aucun doute, l'expédition de Chine et l'entrée d'une armée européenne dans la ville de Pékin. Il a fallu que l'esprit public fût préoccupé de la lutte héroïque de l'Italie se constituant en corps de nation, pour avoir si peu remarqué le grand fait d'armes dont nous venons de parler. Nous allons enfin posséder les principaux éléments de cette vieille civilisation du Céleste Empire, sur laquelle on a débité tant d'erreurs et de mauvaises plaisanteries. La musique des Chinois, en particulier, nous sera connue, et nous pourrons nous assurer si le principe de sa *tonalité* diffère de la tonalité de la musique européenne. En notre qualité de rédacteur de la *Revue des Deux-Mondes*, depuis une quinzaine d'années, nous recevons un grand nombre de lettres. Il est extrêmement rare que ces lettres qui nous arrivent de divers points de l'Europe, et même de plus loin, ne soient pas favorables aux idées que nous défendons, et qu'elles n'aient pas pour objet de nous encourager dans nos efforts. Dans le courant de l'été dernier, nous avons reçu de la Chine une lettre écrite par une personne qui occupe un rang élevé dans l'armée française, et nous devons la connaissance de la personne honorable qui nous a écrit de Shang-haï, à son goût éclairé pour l'art musical, à son indulgence pour nos faibles travaux, et tout particulièrement au *Chevalier Sarti* qu'elle avait lu avec un vif intérêt.

Lorsque l'expédition de Chine fut décidée par le gouvernement, nous reçûmes la visite de notre correspondant, qui arrivait de Rome, et que nous voyions pour la première fois. Il nous parla du long voyage qu'il allait entreprendre et du plaisir qu'il aurait à nous adresser les observations qu'il pourrait faire dans un pays aussi curieux que la Chine. En acceptant avec reconnaissance cette offre gracieuse, nous priâmes la personne qui se mettait ainsi à notre disposition de vouloir bien porter toute son attention sur la musique des Chinois. Quelques explications sont ici nécessaires.

On s'accorde à croire que la plupart des peuples de l'Orient possèdent chacun une *gamme* différente de celle qui nous est familière en Europe depuis la chute de l'empire romain. Les Indiens, les Arabes, les Persans, les Mongols, les Chinois admettent dans la série des sons élémentaires qui forment la base de leur *tonalité* des intervalles plus petits ou plus grands que ceux qui entrent dans nos deux seuls modes : *majeur* et *mineur*. Les Chinois par exemple posséderaient une *gamme* qui correspondrait à celle que nous pourrions construire en partant de la note *fa* jusqu'au *mi* supérieur, et sans le *si bémol*, en sorte que dans cette *gamme* singulière, au moins pour nos habitudes, il n'y aurait qu'un seul *demi-ton*, celui du *troisième* au *quatrième degré* étant supprimé.

Sans vouloir entrer aujourd'hui dans une discus-

sion qui nous mènerait trop loin, nous nous permettons seulement de dire que nous ne sommes pas disposé à croire à l'existence *pratique* de ces prétendues gammes, et qu'il pourrait bien y avoir là un immense malentendu historique. Par des raisons philosophiques dont quelques-unes ont été déjà exposées, nous sommes porté à croire que la théorie de l'art musical chez les peuples de l'Orient, comme chez les anciens Grecs et pendant notre moyen âge, renferme des subtilités doctrinales dont l'art vivant n'avait point à s'occuper. En un mot, nous pensons que, s'il existe réellement des chants populaires et religieux contenant des intervalles ou des accents mélodiques qui blessent nos habitudes et s'éloignent de la tonalité européenne, ce sont là des faits curieux de la sensibilité qui se perpétuent par la tradition, mais qui n'ont pas leur raison d'être dans un principe général de la nature humaine. Nous n'ignorons pas que cette manière de voir pourra fort étonner ceux de nos lecteurs qui sont au courant de la question que nous soulevons; mais aussi nous émettons cette opinion comme un *a priori* de notre esprit, sans prétendre l'appuyer par des faits contraires à ceux qui sont généralement admis par les historiens de la musique, principalement par M. Fétis.

La première chose donc que nous avons recommandée à l'attention de notre correspondant, c'est d'examiner la *gamme*, la *tonalité* surtout de la mu-

sique des Chinois. « Ne vous occupez pas de la théorie exposée dans les livres, lui avons-nous dit ; écoutez les chants populaires et les morceaux que les gens du métier pourront exécuter devant vous, et rendez-vous bien compte de la sensation physique que vous en éprouverez. Assurez-vous si les musiciens chinois ont conscience des effets qu'ils produisent, analysez ces effets, et veuillez nous dire s'ils vous paraissent appartenir à une échelle différente de notre gamme européenne. »

La lettre que nous avons reçue de Shang-haï porte la date du 28 mai 1860, et ne contient encore qu'un aperçu général des mœurs du pays, des plaisirs, des fêtes et du théâtre chinois, sans toucher d'une manière précise aux questions que nous avons posées. Notre honorable correspondant nous procurera plus tard de plus amples renseignements. Laissons-lui un moment la parole.

« Monsieur,

« La courtoisie avec laquelle vous m'avez accueilli au moment de mon départ pour la Chine ne m'a pas permis d'oublier ce que j'avais eu l'avantage de vous promettre ; je tiens infiniment à vous donner quelques renseignements sur les points que nous avons discutés ensemble.

« Je ne vous parlerai de notre navigation de cinq mois que pour vous dire que dans nos différentes

relâches, au Cap, à Batavia, à Singapor et à Hong-Kong, on lit beaucoup la *Revue des Deux-Mondes* et que vos articles sur la musique y sont aussi appréciés qu'en Europe. On a pleuré au Cap et à Singapore sur le sort de *Beata*[1], et l'on attend avec impatience la seconde partie que vous avez promise.

«... Je ne vous dirai rien des instruments chinois, qui sont connus en Europe et signalés par les auteurs qui ont écrit sur cet étrange pays; mais les théâtres méritent une mention spéciale. Il y en a un grand nombre qui donnent des représentations en plein jour, aux abords des pagodes et sur les places publiques. On y représente des drames en beaux costumes et sans décors. Les acteurs se placent à l'ouverture des galeries de la cour, où il se fait une musique bruyante accompagnée de tamtam qui ne plaît pas même aux indigènes. Dans les grandes villes, j'ai assisté à des représentations du soir dans de petites salles qui ressemblent un peu aux nôtres. Il n'y a pas de loges dans ces salles, mais des bancs disposés en amphithéâtre. De quatre heures de l'après-midi à minuit, on y représente ce qu'on pourrait appeler des opéras-comiques, on chante et on parle successivement, et le chant est accompagné d'un orchestre qui se tient au fond de la scène. Cet orchestre, composé d'un quatuor, lance des sons

1. Personnage du *Chevalier Sarti*.

aigus et discordants sans *préparation* ni *résolution*, et qui m'ont fait penser au dernier opéra de Verdi, que j'ai entendu à Rome : *Un ballo in maschera*. Les hommes chantent en voix de fausset pour imiter la voix des femmes, qui ne sont pas admises sur la scène chinoise. Les costumes sont magnifiques, un grand nombre de comparses animent la scène. Les pièces en général peuvent se comparer à notre ancien mélodrame, dont M. Pixérécourt est le Corneille. Ce sont des scènes attendrissantes, des combats, des bouffonneries, entremêlés de marches et de chant. Les décors sont dans l'enfance de l'art. De grandes enluminures couvrent le fond du théâtre ; il n'y a ni coulisses ni rideau. Sur le devant de la scène se trouve un petit autel couvert de fleurs, dédié au dieu de la folie. Vous voyez, monsieur, qu'il y a là une assez grande analogie avec le théâtre grec, avec l'autel de Bacchus et le chœur qui défilait autour. Le goût du spectacle est inné chez les Chinois. Chez tous les gens riches, il y a un petit théâtre, un assortiment de costumes et d'armes pour la scène.

« Notre armée vit au milieu des Chinois comme en France. Je me suis promené à Canton et à Shang-haï, dans l'intérieur de villes immenses, sans être inquiété ; au contraire notre uniforme est très-bien vu des habitants, car nous les protégeons contre l'invasion des rebelles, qui de temps en temps viennent rançonner les habitants des villes du littoral. Une excursion dans

ces rues où la foule vous coudoie et vous entraîne, au milieu de riches magasins si bien ordonnés, le silence de ce peuple qui ne s'occupe que de son industrie, tout cela produit sur vous un effet voisin du vertige. Il faut se faire porter en palanquin pour bien traverser ces rues, car les courses sont interminables dans des villes qui renferment deux millions d'habitants. Ce qu'il y a de plus curieux pour un étranger, ce sont les pagodes, les temples de Confucius et de Bouddha, les bonzeries où vivent les moines, et les charmants jardins de plaisance, où les établissements de thé et les restaurants sont aussi nombreux que sur les boulevards de Paris. »

En attendant de nouveaux détails sur le sujet qui nous occupe, nous pouvons déjà tirer de cette lettre quelques données intéressantes sur ce vieux peuple rusé et corrompu qui possède une civilisation bizarre, où l'inexpérience la plus naïve se combine avec le pédantisme d'une science toute scolastique. Ainsi les Chinois ont un théâtre où tous les genres sont confondus dans un mélange inextricable de bouffonneries et de scènes attendrissantes, de chant, de danse, de beaux costumes et de marches triomphales et symboliques, théâtre qui a beaucoup d'analogie avec le drame romantique inventé de nos jours. Otez le génie de Shakspeare, et le canevas qu'il a rempli des types admirables de son imagination puissante et gracieuse ne s'élèvera pas au-dessus de l'enfance de

l'art dramatique et du théâtre populaire des Chinois. Il est bon aussi de savoir que le genre de l'opéra-comique, né du développement de l'ariette et du vaudeville, ce mélange très-naturel de chant et de dialogue, de mélopée et de libre parole, d'expansion lyrique et de raisonnement, qu'on croyait avoir été inventé par la France après l'Italie, remonte un peu plus haut dans l'histoire, et que les Chinois, qui ont connu la poudre et l'imprimerie avant l'Europe, n'ont point ignoré l'art de plaisanter en chantant. Il nous reste à apprendre sur quelle *gamme* ils chantent tout cela. Ici nous pouvons devancer un peu les informations de notre correspondant.

Sans nier même l'existence pratique des différentes gammes des peuples de l'Orient, et en admettant les *tonalités* diverses qui en résultent, il resterait toujours à expliquer d'une manière satisfaisante un tel phénomène de sonorité en le rattachant à une loi de l'histoire qui lui assignerait une place dans le développement de l'art et dans la hiérarchie de nos plaisirs esthétiques. Or ce problème, à notre avis, aucun historien de la musique ne l'a encore parfaitement résolu, car il faut bien savoir que la variété des intervalles qui peuvent entrer dans la composition d'une gamme quelconque ne peut pas être infinie, et que cette variété même est toujours renfermée dans l'*octave*, qui semble être l'unité primordiale de la nature, où s'agitent et sont contenus le caprice de la sensi-

bilité physique et la puissance créatrice de l'imagination, en sorte qu'il n'est pas rigoureusement juste de dire que *la musique est tout entière dans l'homme*, et qu'il n'emprunte rien au monde extérieur pour créer ses chefs-d'œuvre. Il lui emprunte le son, qui est une combinaison de la matière. Il reçoit de la nature l'organe merveilleux qui perçoit la sonorité, et la sonorité *musicale*, mesurée par l'unité de l'octave, que l'homme n'a pas créée non plus, n'occupe qu'un très-petit espace dans l'échelle immense des bruits de la matière. Un fait qui a été surtout mis en évidence par la sagacité de M. Fétis, c'est que l'harmonie de succession, l'harmonie *attractive* des sons simultanés, pour adopter l'heureuse expression de cet écrivain, n'est possible qu'avec notre gamme européenne. Voilà pourquoi M. Fétis a pu affirmer, mais, selon nous, d'une manière trop absolue, que les Grecs et les peuples de l'Orient n'ont pu connaître les effets qui résultent de la science harmonique des sons simultanés, parce que le genre d'intervalles qui entraient dans la composition de leurs tétracordes la rendait impraticable.

Quoi qu'il en soit de ces questions épineuses, qui seront résolues le jour où les faits qui constatent la variété des échelles auront pu être mieux étudiés, nous sommes disposé à ne voir dans ces gammes multiples et bizarres que des formules mélodiques qui se transmettent par la tradition orale, des espèces

de dialectes qui précèdent la formation de la langue générale, qui est notre gamme européenne. Cette langue générale une fois existante, les dialectes qui ont servi à la former disparaissent, et leurs variétés d'accents sont absorbées dans l'unité savante de l'art, c'est-à-dire que l'unité de l'*octave* se substitue aux différents intervalles qui la divisent chez les Arabes, les Persans, les Indiens, les Chinois. On pourrait ainsi appliquer aux différents *modes* que possédaient les anciens Grecs, et aux gammes accidentées des peuples de l'Orient, ces belles considérations de M. Renan, dans son *Histoire des langues sémitiques*, sur la multiplicité des dialectes primitifs avant la formation de la langue générale : « Il semble, au premier abord, que rien n'est plus naturel que de placer l'unité en tête des diversités, et de se représenter la variété dialectique comme sortie d'un type unique et primitif ; mais des doutes graves s'élèvent quand on voit les langues se morceler, avec l'état sauvage et barbare, de village en village, je dirai presque de famille en famille. Le Caucase et l'Abyssinie par exemple présentent, sur un petit espace, une immense quantité de langues entièrement distinctes. La nature et la variété des dialectes de l'Amérique frappèrent d'étonnement M. de Humboldt.... Les langues qu'on peut appeler primitives sont riches, parce qu'elles sont sans limites. L'œuvre de la réflexion, loin d'ajouter à cette surabondance, sera toute négative !... »

Tel nous paraît être aussi le principe de développement historique qui explique l'existence d'une grande variété de séries sonores, de formules mélodiques, qui peuvent entrer dans l'unité naturelle de l'octave, variété qui ne peut pas être infinie, et qui dès lors suppose une loi qui préside à la perceptibilité de l'organe auditif. Quelle est cette loi? Ni la science ni l'histoire ne l'ont encore bien définie. Ce qui est certain, c'est que l'harmonie des sons simultanés n'est possible qu'avec notre gamme européenne, et que la large tonalité qui résulte du contact et de la fusion de ces deux éléments fécondés par le rhythme, exclut les nombreuses échelles primitives, qui ne peuvent se maintenir que sous la forme de série mélodique. C'est là le résultat des progrès de l'art et de la marche de l'esprit humain, qui en toutes choses vise à la simplification des procédés, à l'élimination des variétés, comme dit M. Renan, au profit de l'unité savante qu'exige la civilisation. C'est par la science de l'harmonie, par les artifices de la modulation, que l'art retrouve parfois le vague, l'indéfini, et la variété des tonalités primitives. Tel nous paraît être un des caractères de l'œuvre de Chopin, de Mendelssohn, et d'autres compositeurs modernes. Ces idées, que nous ne faisons qu'effleurer aujourd'hui, seront un jour l'objet d'une étude plus développée.

X

CONCLUSION.

L'année dont nous venons de raconter les faits et gestes n'a produit rien de très-remarquable dans l'art qui fait l'objet de nos études. On n'a vu s'élever ni un compositeur nouveau, ni une œuvre saillante qui puisse laisser une impression durable. Au théâtre, comme dans les autres parties du vaste domaine de la musique, tout ce qui s'est fait est médiocre, et rien n'annonce que la période laborieuse que nous traversons soit près de finir. Les hommes de talent abondent, surtout les talents d'exécution, les procédés du métier n'ont jamais été plus répandus, la connaissance des plus intimes secrets de l'art préoccupe un grand nombre d'esprits, mais les génies spontanés sont aussi rares que les œuvres originales. Nous vivons des fruits du passé, et les maîtres qui ont illustré la première moitié de ce siècle, si grande et si féconde en événements de toute nature, n'ont pas été remplacés. Depuis la mort de Weber, de Beethoven, de Schubert et de Mendelssohn, l'Allemagne n'a vu apparaître

que des imitateurs plus ou moins malheureux de ces beaux génies d'une grandeur si différente et si inégale. Penchant un peu trop du côté de ses qualités intimes qui sont la profondeur de la pensée, la sincérité du sentiment et l'indéfini de la forme qu'elle confond souvent avec l'infini de la conception, l'Allemagne a fait un retour violent sur elle-même en rompant toute relation avec les écoles étrangères, particulièrement avec la vieille école italienne, où s'étaient abreuvés Haydn et Mozart, les deux plus clairs génies de la renaissance musicale par delà le Rhin. Cette réaction stupide, comme le sont tous les mouvements qui dépassent le but, a suscité en Allemagne une foule d'esprits médiocres, d'imaginations troublées, d'ambitions ridicules, véritable horde de *Teutons* sauvages qui s'est mise en insurrection contre le sens commun, contre la lumière et les lois imprescriptibles de l'art. Il en est résulté une grande perturbation dans le goût d'une certaine partie du public qui s'est mis à philosopher à perte de vue et à transporter dans les arts plastiques et de sentiment les profondes billevesées de ses grands métaphysiciens. C'est au milieu de ce désordre des esprits, au milieu de cette bouillante mêlée d'étudiants émancipés et raisonneurs que Robert Schamann a produit son œuvre si obscure et si contestable, que M. Richard Wagner a fait représenter ses légendes symboliques qu'il ne se résigne pas à destiner à l'a-

venir. Le public allemand a laissé faire et ne s'est arrêté, comme un seul homme, que devant les divagations bouffonnes de M. Liszt, à qui on a dit : *Nec plus ultra.*

Je ne puis pas mieux définir le caractère de l'insurrection qui s'est faite, en Allemagne, contre le sens de la beauté musicale, qu'en la comparant à celle qu'auraient essayé de produire de mauvais disciples de Jean Paul Richter, exagérant les énormes défauts du maître, et repoussant les bienfaits de la révolution salutaire opérée dans la littérature nationale par Lessing, Herder et le grand Goethe. Ce qui console l'Allemagne contemporaine et la sauvera peut-être d'une décadence imminente, c'est son culte pour les vieux maîtres, c'est l'admiration profonde qu'elle professe pour le vaste génie de Sébastien Bach, le plus grand manipuleur de rhythmes et de formes qui ait existé, c'est aussi le goût pour l'opéra italien qui semble se réveiller dans la poétique et philosophique Allemagne.

La France n'est pas plus riche ni plus féconde que l'Allemagne en compositeurs originaux, mais au moins la place est libre et aucune fausse théorie, aucun réformateur superbe du sens commun n'empêchent un homme qui aurait des idées musicales de s'y produire. On peut affirmer que le public attend avec la plus vive impatience qu'un artiste, de quelque ordre qu'il soit, vienne le distraire, l'amuser et l'arra-

cher à cet engourdissement moral dont il se sent atteint depuis une dizaine d'années. Les sept à huit compositeurs habiles qui se disputent, en France, l'honneur de fixer la vogue et de conduire le troupeau, ne sont que d'ingénieux imitateurs du style de M. Auber, qui reste leur maître à tous, ainsi qu'il vient de le prouver tout récemment. Il faut l'avouer et l'avouer hautement, c'est encore à l'Italie qu'on doit le compositeur dramatique le plus fécond, le plus populaire et le plus original qu'il y ait actuellement en Europe. Personne n'a jugé l'œuvre de M. Verdi avec plus sévérité que nous[1], mais il est un fait qu'on ne peut pas contester : l'auteur d'*Ernani*, d'*Il Trovatore*, de *Rigoletto* et de vingt opéras qui se chantent sur tous les théâtres du monde, n'a pas de rival qui lui dispute la domination qu'il exerce depuis vingt ans.

S'il est difficile d nier l'état d'appauvrissement et de langueur où est tombé le génie de l'invention musicale depuis quinze à vingt ans, il y a un fait qui est tout aussi incontestable : c'est que le goût de cet art consolateur se propage de plus en plus et pénètre dans des couches nouvelles de la population. Sans parler de l'Allemagne, de la Hollande, de la Belgique, de la Suisse, et de tout le nord de l'Europe où la musique a toujours été populaire et enseignée aux en-

1. Voir nos mélanges de *Critique et littérature musicale*, Ire et IIe séries, et l'*Année musicale* de 1860.

fants avec les premiers éléments de la langue du pays, la France est entrée aussi dans ce mouvement de régénération. Jamais l'administration n'y a été plus bienveillante pour les hommes qui se vouent à l'enseignement élémentaire de la musique, et jamais elle n'a été mieux disposée à reconnaître la puissance salutaire de cet art civilisateur. Indépendamment des écoles communales de la ville de Paris où la musique est enseignée à des enfants, à de jeunes et pauvres ouvriers dont la réunion forme le grand ensemble de l'*Orphéon*, dirigé par MM. Pasdeloup et Bazin, l'enseignement libre de M. Émile Chevé, dont on ne saurait contester le zèle intelligent, si l'on n'approuve pas entièrement sa méthode, celui d'un grand nombre de maîtres et d'institutions moins en évidence, les sociétés chorales qui couvrent le sol de la France, sous le nom de sociétés de l'*Orphéon*, etc., etc., tous ces moyens de propagation prouvent que la connaissance de la musique pénètre dans le corps de la nation, et qu'elle devient un élément de l'éducation publique. Les sociétés philharmoniques qui existent dans un grand nombre de grandes villes, les nombreux professeurs de piano, surtout, que forme le Conservatoire de Paris et qui vont se fixer en province, répandent, dans la bourgeoisie et dans la classe plus élevée de la société française, la connaissance et le goût de la musique instrumentale; des éditions multipliées des œuvres d'Haydn, de Mozart, de Beethoven, de Weber,

de Mendelssohn, prouvent que la France, qui a inventé le vaudeville et la science du gai savoir, aspire à devenir une nation musicale. Les artistes de profession n'ont jamais été plus instruits des principes de leur art, mieux élevés et plus éclairés que de notre temps. La connaissance de l'harmonie, des notions sur le contre-point, la composition et l'histoire de la musique, sont assez répandues dans le monde des artistes et parmi un grand nombre d'amateurs distingués. Enfin, l'art musical comme l'art du dessin, les trésors de l'intelligence aussi bien que les richesses matérielles se disséminent sur une plus vaste surface, et ne sont plus le partage exclusif d'un petit nombre d'élus. C'est là le vrai caractère de la civilisation moderne, où la musique joue un rôle très-important.

FIN.

TABLE DES MATIÈRES.

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

ERRATA.

Il s'est glissé, dans le premier volume de l'*Année musicale*, quelques fautes que nous tenons à redresser. Ainsi page 123, ligne 13e, il faut un point après ces mots : *Matilde di Shabran.* A la page 227 il faut lire : *Biographie universelle*, au lieu de *Bibliographie;* page 240, *Jessunda*, au lieu de *Jessuda;* page 245, *Schlessinger*, au lieu de *Slessinger;* page 246, *Émile Chevé*, au lieu de *Émile Chevet*; page 251, M. *Troupenas*, au lieu de *Troupenasse.* Au chapitre du Théâtre-Lyrique, page 127, il faut lire Mlle Marie *Sax*, au lieu de *Saxe;* au bas de la page 136, *ravivé*, et non pas *ravisé*, etc., etc.

Paris. — Imprimerie de Ch. Lahure et Cie, rue de Fleurus, 9.

